TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.07 ÚNOR 2004

Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

ADAST a. s. je největším výrobcem polygrafických strojů v České republice. Vyrábí jedno až šestibarvové archové ofsetové stroje ADAST Dominant a ADAST ve formátech A3, B3, A2 a B2. Zejména vícebarvové stroje se vyznačují množstvím automatizačních prvků umožňujících rychlou přípravu stroje k tisku a vysoký produkční výkon.

ADAST a. s.
Mírová 2 č. p. 87, 79 04 Adamov
tel.: 516 517 111, fax: 516 511 003
e-mail: marketing@adast.cz
www.adast.cz, www.adast.com

hlavní partneři / main partners

DataLine

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
www.dataline.cz

SOFTWARE AMOS

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR.
Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů.
Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
www.amsoft.cz

tiskárny / printers

kpr TISKÁRNA

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby:
ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

TISKÁRNA REPROPRINT s.r.o.

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

AF BKK

CTP Heidelberg, archové stroje Heidelberg ve formátu B1 a B2, dokončovací a knihařské práce grafické návrhy, DTP, zlom, scan

AF BKK, s. r. o.
Podkovářská 6, 190 00 Praha 9
tel.: 284 028 802–804, fax: 284 028 840
afbkk@afbkk.cz, obchod@afbkk.cz
www.afbkk.cz

partneři / partners

Quentin

distributor komponent pro DTP a prepress a provozovatel specializovaného internetového obchodu

dtpobchod.cz

Quentin, spol. s r. o.
Bělohorská 45, 169 00 Praha 6 – Břevnov
tel.: 233 355 585, fax: 233 352 595
e-mail: quentin@quentin.cz
www.quentin.cz, www.dtpobchod.cz

STUDIO MARVIL
ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

océ Printing for Professionals

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

UMAX

UMAX Czech a. s. – oficiální zastoupení značky UMAX pro Českou a Slovenskou republiku. Tradiční dodavatel profesionálních skenerů a softwaru pro DTP, prezentační techniky a notebooků – výkonných přenosných pracovních stanic.

UMAX Czech a. s.
Hloubětínská 11, 198 00 Praha 9
tel.: 284 000 111, fax: 284 000 101
e-mail: info@umax.cz, www.umax.cz

www.sazba.cz

(nejen) knižní typografie a sazba, jazykové redakce, korektury, školení grafických pracovníků

Studio LACERTA
Žitomírská 22, 101 00 Praha 10 – Vršovice
tel.: 603 746 009, 271 720 777
sazba@sazba.cz
www.sazba.cz

partneři / partners

OMIKRON univerzální tiskárna GRAFICKÉ STUDIO

Univerzální tiskárna a grafické studio.
Tisk katalogů a časopisů V1, V2, V3, automatický výsek.

OMIKRON Praha, spol. s r. o.
Doudova 22, 147 00 Praha 4
tel.: 261 218 309–10, fax: 261 227 946
výroba: U Elektry 650, Praha 9 – Hloubětín
e-mail: omikron@omikron.cz
www.omikron.cz

21. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2004 (15. 6.–24. 10.)

grafický design, ilustrace a písmo v knihách, časopisech, novinách a novinových médiích

BIENÁLE BRNO
Moravská galerie v Brně, Husova 18, 662 26 Brno
tel.: +420 532 169 160, fax: +420 532 169 180
e-mail: bienale@moravska-galerie.cz
www.bienale-brno.cz

partner / partner

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel** publisher
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa** address
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné** subscription
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce** editorial office manager
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce** advertising
Tomáš Frk (tomas@magtypo.cz)
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce** editors
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (catt@magtypo.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika** design
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk** print
AF BKK, s. r. o. (www.afbkk.cz)
tištěno na papír Profi silk mat / printed on Profi silk mat paper – 150 g/m² & 250 g/m²
→ **programy** software
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele. Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.EDITORIAL 1

TYPO.TÉMA 2
Iva Janáková → **Typo &**

TYPO.FENOMÉN 10
Filip Blažek → **česká písma typografická**

TYPO.LIDI 16
Tomáš Brousil → **člověk musí umět hlavně koukat, v tom to je...**

TYPO.FOTOESEJ 22
Štěpánka Koutná → **minidesign**

TYPO.NÁSTROJE 24
Pavel Kočička → **návrat krále?**

TYPO.PROJEKT 28
František Štorm → **Crossroads of Interpretation**

TYPO.BAZAR 32

MILÍ ČTENÁŘI, ČASOPIS TYPO

právě vstoupil do druhého roku své existence. Chtěli bychom vám proto poděkovat, neboť je to právě váš zájem o TYPO, který nám umožňuje pokračovat ve vydávání a dává nám chuť a sílu do přípravy dalších čísel.
Letos se budeme mimo jiné věnovat několika významným akcím, které se uskuteční v České republice. Červencové číslo bude zaměřené na **21. mezinárodní bienále grafického designu v Brně** a v září se budeme věnovat **výročnímu kongresu mezinárodní asociace typografů ATypI**, který se uskuteční v Praze (www.typo.cz/atypi). Nezapomeneme ani na další akce, jako je plánovaná **výstava české a slovenské experimentální typografie E-A-T**, kterou připravují Johanna Balušíková a Alan Záruba na léto do pražského Uměleckoprůmyslového musea.
Pokud máte dojem, že v časopise TYPO opomíjíme nějaký aspekt typografie a grafického designu, napište nám. Jsme otevřeni nejrůznějším tématům, rádi zveřejníme i vaše články nebo názory.
Filip Blažek redaktor

DEAR READERS, MAG TYPO

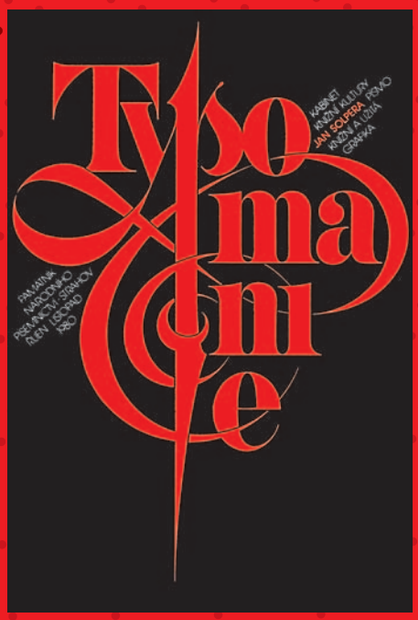
has just entered the second year of its existence. We would like to thank you because it is your interest in TYPO that allows us to continue publishing it and provides us with the enthusiasm and strength to prepare further issues.
This year we will also devote our attention, among other things, to several important events that are to take place in the Czech Republic. The July issue will focus on the **21st international biennale of graphic design in Brno** and in September we will write about the **annual congress of ATypI**—the international association of typographers—that will take place in Prague (www.typo.cz/atypi). We will not forget about other events such as the planned exhibition of Czech and Slovak experimental typography **E-A-T**, organised by Johanna Balušíková and Alan Záruba for the summer at Museum of Decorative Arts in Prague.
Please write to us should you think we have left out some aspect of typography and graphic design in TYPO magazine. We are open to various topics and suggestions, and will also be happy to publish your articles or views.
Filip Blažek editor

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Fette Engschrift (Regular) → URW++

tiskárna | grafické studio AF BKK
Tel.: 284 028 802-804 Fax: 284 028 840
afbkk@afbkk.cz, obchod@afbkk.cz, www.afbkk.cz
Podkovářská 6, Praha 9, 190 00 > nonstop >
CTP Heidelberg > archové stroje Heidelberg ve formátu B1 a B2 > dokončovací a knihařské práce > grafické návrhy, DTP, zlom, scan

TYPO&

JEŠTĚ NEDÁVNO SE ČASTO OBJEVOVALA OTÁZKA PO TOM, CO JE V NAŠEM GRAFICKÉM DESIGNU „ČESKÉ“. ODPOVĚĎ BÝVALA VĚTŠINOU SHLEDÁVÁNA V DŮRAZU NA TYPOGRAFII, PÍSMO A JEHO UPLATNĚNÍ. PRÁVĚ O TVŮRČÍ EXPLOZI V OBLASTI PÍSMA SE ZASLOUŽILO V 70. A 90. LETECH SPOLEČENSTVÍ **TYPO &**. PRAŽSKÉ SESKUPENÍ PROFESIONÁLNÍCH TYPOGRAFŮ A GRAFICKÝCH DESIGNÉRŮ VZNIKLO SPONTÁNNĚ: KOLEM OSOBNOSTI ROSTISLAVA VAŇKA SE SDRUŽILI GRAFICI SPÍŠE MLADŠÍ GENERACE, KTEŘÍ NA ZAČÁTKU 70. LET MĚLI JIŽ BOHATÉ PROFESNÍ ZKUŠENOSTI. TYPO & SVŮJ PROGRAM NEVYHLÁSILO VEŘEJNĚ, MĚLO JEN JAKÉSI NEPSANÉ ZÁSADY: TRVAT NA VÝTVARNÉ KVALITĚ VLASTNÍ PRÁCE A OSVĚTOVĚ PŮSOBIT NA VEŘEJNOST U NÁS I V ZAHRANIČÍ. TYTO ZÁSADY SE DNES MOŽNÁ ZDAJÍ BÝT SAMOZŘEJMÉ, ALE V NORMALIZAČNÍCH 70. LETECH TOMU TAK ZDALEKA NEBYLO.



↑ **Jan Solpera** Typomanie, plakát / poster, 1980

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) URW++ ↑ Avant Garde Gothic ITC (book, bold) URW++

text Iva Janáková
poděkování / thanks to Jan Solpera
translation Elizabeth Kindlová

zdroje inspirace Typo & se pokusilo do našich poměrů přenést model profesního sdružení typu Art Directors nebo Type Directors clubů, který na Západě existoval již desítky let.
Činnost a tvorbu Typo & formovaly také další okolnosti: souběžné působení Františka Muziky a Oldřicha Hlavsy koncem padesátých let, vliv českých výtvarných umělců na užitou grafiku v šedesátých letech a nástup světové postmoderny v letech sedmdesátých. Někteří členové Typo & studovali v 60. letech na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové u Františka Muziky, v meziválečném období významného představitele funkcionalistické typografie, zároveň největšího znalce historie evropských písem, v době svého pedagogického působení po válce zastánce klasické uměřené typografie. Protipólem ušlechtilé střízlivosti Muzikových úprav byla typografie Oldřicha Hlavsy, který experimentálně rozvíjel dědictví avantgardy, zejména dadaistů a El Lisického, a který k pedagogickému působení bohužel nedostal příležitost. Hlavsovy písmové koláže, rytmické eskalace knižních úprav, se staly pro Typo & mocnou inspirací; posledních výstav se Oldřich Hlavsa dokonce sám zúčastnil. Právě z písma učinil hlavní vyjadřovací prostředek, postavil ho naroveň obrazu, ilustraci, výtvarnému gestu.
Ve zlatém období 60. let se grafici podíleli na tvorbě knižních edic a plakátů zároveň s řadou výtvarných umělců, kterým se podařilo proniknout do velkých nakladatelských domů a kulturních institucí a kteří obohatili dobový vizuální jazyk. Ovzduší kreativity však za normalizace vzalo za své... I tento tlak vyvolal založení Typo &, které se v 70. a 80. letech dál snažilo udržovat tvořivé prostředí v užité grafice, a těžištěm jejich kreativity se stalo právě písmo.

pootevřít poklop mezinárodní izolace Je s podivem, že v počátcích své činnosti nebylo sdružení Typo & nikde registrováno. Ze strany Svazu československého výtvarného umělců muselo často čelit podezření, že se jedná o tvůrčí skupinu (ty byly totiž po roce 1968 zakázány). Přesto dokázalo uhájit svou existenci po dobu dalších dvaceti let. Představuje tak paradox své doby: na dosah státního dohledu se tento elitní klub grafických designérů snažil potichu pootevřít poklop mezinárodní izolace.
Díky bohaté, bezmála horečnaté výstavní činnosti se členové Typo & představili dokonce v New Yorku a navázali vztahy s představiteli International Typeface Corporation (ITC), mezinárodní organizace, která zprostředkovávala distribuci písem. Její zakladatel, Herb Lubalin, naštěstí navrhl alespoň jeden protiválečný plakát; ten posloužil jednatelům Typo & jako důkaz, že ITC je organizace levicově smýšlejících grafiků. Úředníci Svazu československého výtvarného umělců pak zaslání výstavy Typo & do USA nezakázali... V průběhu své existence Typo & navázalo kontakty s osobnostmi, které tehdy hýbaly světovým děním v grafickém designu: Aaronem Burnsem, Herbem Lubalinem, Olafem Leuem, Georgem Sadekem a dalšími.

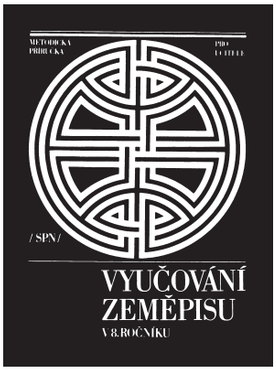
MILAN JAROŠ
ROSTISLAV VAŇĚK
JAN SOLPERA
ZDENĚK ZIEGLER
BOHUSLAV HOLÝ
CLARA ISTLEROVÁ
VÁCLAV KUČERA
OLDŘICH POŠMURNÝ
JIŘÍ RATHOUSKÝ
OLDŘICH HLAVSA
JAN JISKRA
PAVEL HRACH

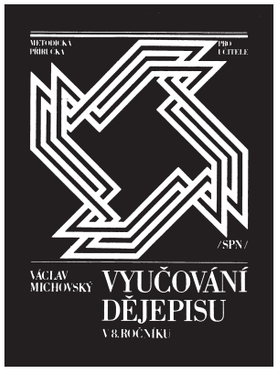
TYPO & **A recent question that arose was what was so "Czech" in our graphic design. The answer was usually found in the traditional emphasis on typography, typeface and its implementation. It is the Typo & association that deserves great credit for its intensification.**
The Prague group of professional typographers and graphic designers emerged spontaneously: a younger generation of graphic artists who had already gained rich professional experience at the beginning of the 1970s, became associated with the name of Rostislav Vaňek. Typo & did not make its program public, but merely possessed some sort of unwritten principles: to insist on the creative quality of its work and educate the public here and abroad. Today these principles would appear obvious, but during the period of normalization in the 1970s, the situation was a lot different.

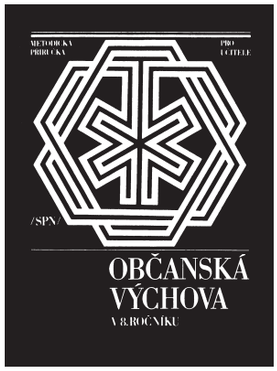
↑ logotypy/logotypes
01/02 Bohuslav Blažej 03/04 Václav Kučera 05 Rostislav Vaněk 06/07 Milan Jaroš 08/09/10/11/12 Jiří Rathouský
13 Jan Solpera 14 Bohuslav Blažej 15 Václav Kučera 16 Oldřich Pošmurný 17 Jan Solpera 18 Pavel Hrach
19/20/21 Jiří Rathouský 22/23 Jan Solpera 24 Václav Kučera 25 Oldřich Pošmurný 26 Zdeněk Ziegler 27 Václav Kučera
28 Jiří Rathouský 29 Oldřich Pošmurný 30 Pavel Hrach 31 Jan Jiskra

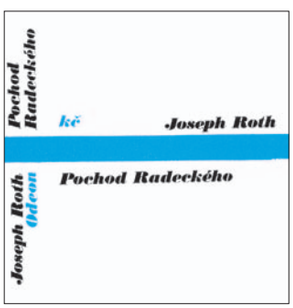
od experimentu k optickému dekorativismu Na začátku 70. let se už hlásí postmoderna, volně těžící z tvorby minulosti. Jako reakce na chladný mezinárodní styl je v užité grafice té doby zdůrazňována dekorativnost, zdobnost a emotivnost. Vytěžují se abecedy z 19. století, zejména akcidenční, objevuje se neohistorismus, kaligrafický ornamentalismus a pseudosecesní fantazijní písma. Tento trend šířil časopis Upper and lower case (U&lc), vydávaný ITC, a většina členů Typo & jej přejala. Vím, že se dopouštím zjednodušení – ale právě tento typografický styl máme dnes s obálkami a plakáty Typo & spojen: od nevýraznosti tehdejší produkce se odlišovaly nápaditostí, grafickou čistotou a obsahovým záběrem. Jazyk Typo & byl nejprve experimentální, hravý, vtipný a sarkasticky humorný, posléze směřoval k optickému dekorativismu.
Hlavním oborem uplatnění Typo & se stala knižní grafika a plakát, které v českých podmínkách 70. a 80. let patřily k nejviditelnějším a nejmasovějším oblastem užité grafiky. Tato „kulturní izolovanost“ od jiných oblastí grafického designu umožnila, aby kniha a plakát byly vnímány jako individuální autorský artefakt, výtvarný čin. Na těchto kulturních zakázkách bylo možno typografii esteticky kultivovat, „hýčkat“, což často vzbuzovalo obdivný údiv západních kolegů, kteří se pohybovali v utilitárnějších sférách reklamní grafiky a grafického designu.
Kniha a plakát Typo & se zapsaly do veřejného povědomí. V knižní a časopisecké typografii působili všichni členové Typo &. V oblasti plakátů, zejména filmových, divadelních a výstavních, získali řadu ocenění Zdeněk Ziegler, Jan Solpera, Jan Jiskra. Členové Typo & působili i v dalších oblastech – propagační grafikou, tvorbou log a designem výstav se zabývali Jiří Rathouský, Václav Kučera, Oldřich Pošmurný, Rostislav Vaněk, Zdeněk Ziegler, v oblasti známkové tvorby působili Pavel Hrach, Jan Solpera, Clara Istlerová, Rostislav Vaněk, Zdeněk Ziegler, orientačními systémy se zabývali Rostislav Vaněk, Jiří Rathouský, písma navrhovali Jan Solpera, Jiří Rathouský a Miloslav Fulín, v časopise Typografia uveřejňovali osvětové stati zejména o písmu Bohuslav Blažej a Jan Solpera. Jako mluvčí skupiny působil Bohuslav Holý. Velká část členů vyučovala na Střední průmyslové škole grafické (Bohuslav Blažej, Pavel Hrach, Rostislav Vaněk) a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (v důležitém období 90. let vedli grafické ateliéry Jan Solpera a Zdeněk Ziegler, působila zde také Clara Istlerová, do nového tisíciletí přešel grafický ateliér pod vedením Rostislava Vaňka).

ohlédnutí Společenský převrat v roce 1989 ukončil i činnost Typo &. V nepřehledné tržní soutěži a ve vizuálně mnohem agresivnějším prostředí se ukázalo, že typografie je pouze jedním z prvků vizuální komunikace. V polovině 90. let na činnost Typo & volně navázalo mezigenerační společenství TypoDesignClub.
Typo & se dnes jeví jako společensko-historický úkaz a oborový fenomén, který ve své době sehrál důležitou roli. S velkou dávkou nostalgie uznale oceňujeme sílu přátelské kolegiality a kolektivní motivace v nenormálních podmínkách. Typo & dokázalo přitáhnout pozornost důležitých zahraničních osobností v oboru a potvrzovalo silnou tradici české typografie. V Česku členové Typo & svou tvorbou a výstavami ukazovali výrazové možnosti typografie. Jejich práce se stala silným impulsem a odrazovým prostředím pro nastupující generaci 90. let, která byla stylem Typo & ovlivněna a zároveň se proti němu vymezovala.
Typo & předávalo jistou posedlost písmem, lásku k typografii, která v českém prostředí přetrvává. ✖

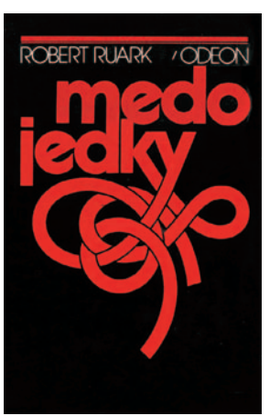


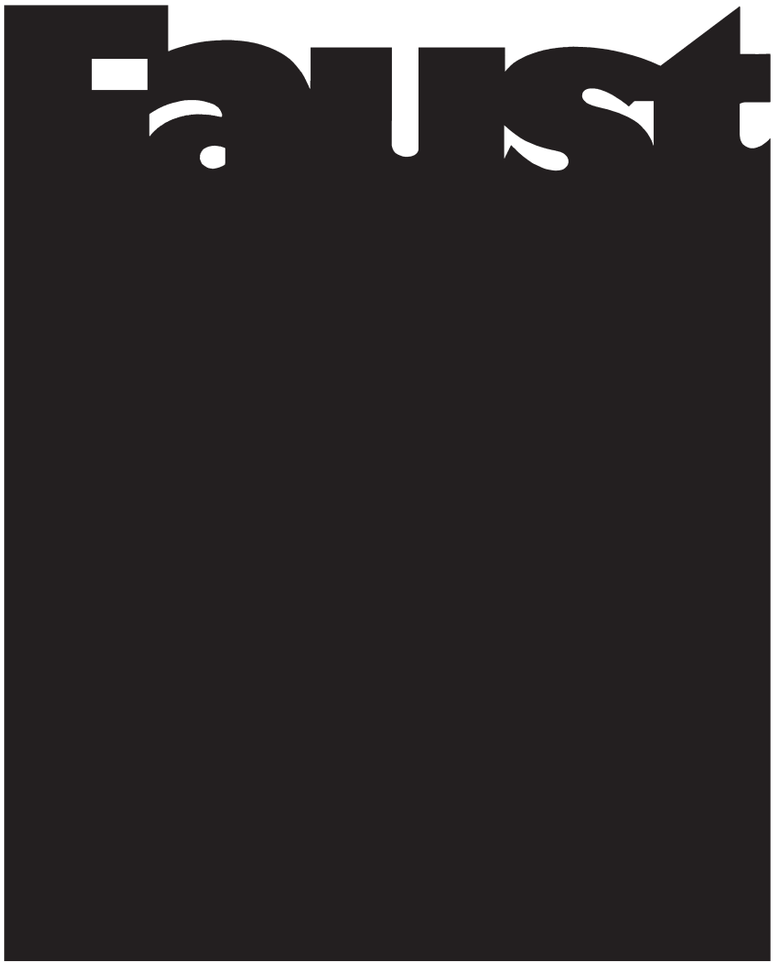




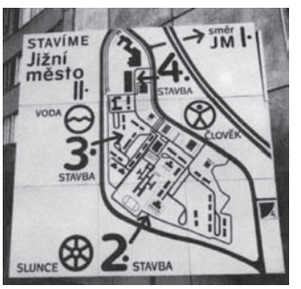


↑↑ **Oldřich Pošmurný** přebaly učebnic/textbook covers
↑ **Bohuslav Blažej** přebal knihy/book cover
← **Zdeněk Ziegler** přebal knihy/book cover
↙ **Zdeněk Ziegler** přebal učebnice/textbook cover
↓↘ **Jan Solpera** přebaly knih/book covers





↑ **Milan Jaroš** Faust, plakát/poster
← **Pavel Hrach** Spartakus, plakát/poster
→ **Jiří Rathouský** orientační systém/orientation system
↙ **Oldřich Pošmurný** plakát/poster
↓↘ **Jan Solpera** plakáty/posters



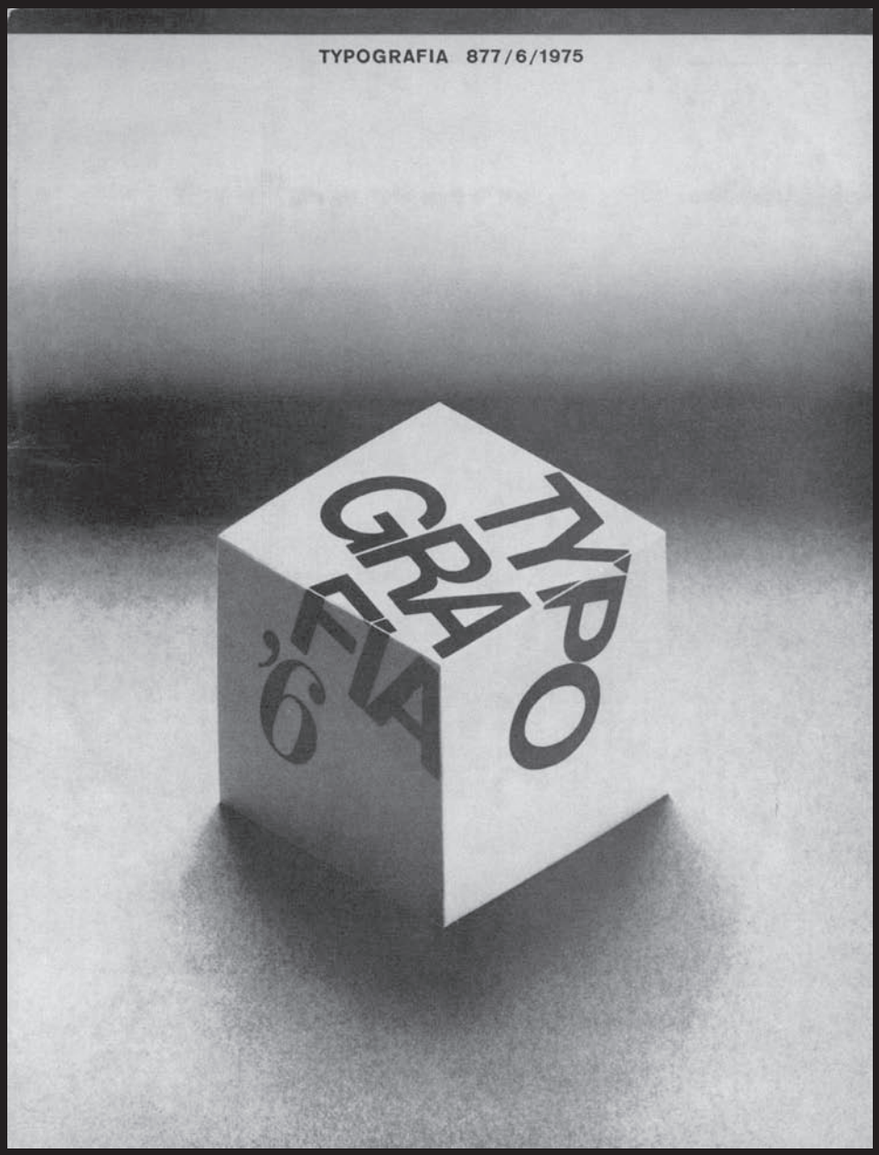
Sources of inspiration Typo & attempted to adopt the model of a professional association as is the Art Directors or Type Directors clubs, which had existed in western European countries and U.S. for decades. The activities and work of Typo & were also shaped by other circumstances: concurrently with the work of František Muzika and Oldřich Hlavsa at the end of the 1950s, the influence of Czech fine artists on applied graphic art in the 1960s and the onset of world postmodernism in the 1970s. Some members of Typo & studied in the 1960s at Prague's School of Applied Arts under František Muzika, a prominent representative of functionalist typography in the inter-war period, also the greatest expert in the history of European typefaces, and during his period of teaching after the war, an advocate of classical typography. A contrast to the refined sobriety of Muzika's designs was the typography of Oldřich Hlavsa who experimented in developing the legacy of the avant-garde particularly the Dadaists and El Lisitzky, but who did not get the chance to work as a teacher. Hlavsa's letter collages and rhythmical escalation of book designs become a powerful inspiration for Typo &; Oldřich Hlavsa even personally participated in the last exhibitions. He turned typeface into the main expressive medium setting it at the same level of the picture, illustration and artistic gesture.
In the golden years of the 1960s Czech poster and book design designers were also influenced by fine artists who managed to find work with the big publishing houses and cultural institutions and enriching the visual language of the time. However the atmosphere of creativity during the period of normalisation went to rack and ruin... This force also provoked the establishment of Typo &, which attempted in the 1970s and 1980s to maintain the creative environment in applied graphic art and the focal point of their creativity became typeface.

Slight uncovering the lid of international isolation It is surprising that under socialism Typo & was not registered anywhere. It was frequently the object of suspicion of the Czechoslovak Fine Artists Union, which thought it was an art group (these had been banned after 1968). In spite of this, it managed to defend its existence for the next twenty years. It thereby represents a paradox of its time: in close reach of state surveillance this elite club of graphic designers quietly and slightly uncovered the lid of international isolation.
Thanks to the rich, almost feverish exhibition activity, the members of Typo & even managed to exhibit in New York and established links with representatives of the International Typeface Corporation (ITC), an international organisation that mediated the distribution of typefaces. Its founder, Herb Lubalin, fortunately designed at least one anti-war poster and this served as proof for the Typo & agents that the ITC is an organisation of left-wing graphic artists. Therefore the officials of the Czechoslovak Fine Artists Union did not ban the staging of the Typo & exhibition in the USA... During its existence Typo & established contact with personalities who at the time influenced world events in graphic design: Aaron Burns, Herb Lubalin, Olaf Leue, George Sadek and others.

From experimentation to optical decorativism The beginning of the 1970s saw the beginnings of postmodernism, an art movement freely inspired by the art of the past. As a reaction to the cold international style, decorative, ornamental and emotive elements were emphasized in the period of applied art. The alphabets of the 19th century were utilised, unintentional neo-historism appeared as did calligraphic ornamentalism and pseudo-Art Nouveau fantastic typefaces. This trend was spread by the magazine Upper and lower case (U&lc), published by the ITC, and most members of Typo & adopted it. Today we still associate this typographic style with Typo & envelopes and posters: it differed in its imaginativeness, graphic purity and contents from the uninspiring production of the time. At first the language of Typo & was experimental, playful, amusing and full of sarcastic humour, later heading towards optical decorativism.
Typo & main sphere of activity became book graphic design and posters, which in the Czech conditions of the 1970s and 1980s, belonged to the most prominent and widespread field of applied graphic art. This "cultural isolation" from other fields of graphic design enabled the book and poster to be perceived as an individual author's artefact and creative act. These cultural commissions made it possible for typography to be aesthetically cultivated and "spoilt", which often roused the admiration of western European and U.S. colleagues who moved in the more utilitarian sphere of advertising and graphic design.
The Typo & book and poster marked public awareness. All members of Typo & worked in book and magazine typography. Zdeněk Ziegler, Jan Solpera and Jan Jiskra won many prizes for posters, particularly those for films, theatres and exhibitions. Typo & members also worked in other fields—Jiří Rathouský, Václav Kučera, Oldřich Pošmurný, Rostislav Vaněk and Zdeněk Ziegler were engaged in promotional graphics, logo and exhibition design, Pavel Hrach, Jan Solpera, Clara Istlerová, Rostislav Vaněk and Zdeněk Ziegler in the field of stamp design, Rostislav Vaněk and Jiří Rathouský in orientation systems, Jan Solpera, Jiří Rathouský and Miloslav Fulín designed typefaces, Bohuslav Blažej and Jan Solpera published educational discourses in the magazine Typografia particularly about typefaces. Bohuslav Holý was spokesman for the group. Most of the members (Bohuslav Blažej, Pavel Hrach and Rostislav Vaněk) worked as teachers at the Secondary Industrial Graphics School and in important period of the 1990s Jan Solpera and Zdeněk Ziegler ran graphic studios at the Academy of Arts, Architecture and Design, Clara Istlerová also taught there and then Rostislav Vaněk took over the graphic studio in the new millennium.

Review The political change in 1989 also ended the work of Typo &. In the unclear competitive market and visually more aggressive environment it turned out that typography is merely one element of visual communication. In the mid 1990s the inter-generation association of the TypoDesignClub freely continued with the activity of Typo &.
Today Typo & is seen as a socio-historical and field phenomenon, which played an important role in its time. It is with a great amount of nostalgia that we recognise and appreciate its strength of collegiality and collective motivation in working under abnormal conditions. Typo & managed to attract the attention of important foreign personalities in the field and confirmed the strong tradition of Czech typography. In the Czech Republic the members of Typo & demonstrated the expressive possibilities of typography through its work and exhibitions. Its work became a strong impulse and starting point for the emerging generation of the 1990s which was influenced by the style of Typo & and marked out its creative work against it.
Typo & passed on a certain obsession for typefaces, a love for typography that persists in the Czech environment.✖

← **Jan Jiskra** typoportréty/typoportraits
→ **Upper & lower case** logo časopisu/logo of magazine



↑ **Václav Kučera** obálka/cover Typografia 877 (6/1975)
↗↗ **Oldřich Hlavsa** obálka/cover Typografia 841 (6/1972)
↗ **Zdeněk Ziegler** obálka/cover Typografia 881 (10/1975)
→ **Clara Istlerová** plakát/poster

↑ **Bohuslav Blažej** obálka / cover Typografia 932 (1/1980)
↗ **Rostislav Vaněk** obálka / cover Typografia 920 (1/1979)

osobní data / personal dates

BOHUSLAV BLAŽEJ *31. 3. 1932 (Havlíčkův Brod)–14. 1. 1989 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1953–1957)

OLDŘICH HLAVSA *4. 11. 1909 (Náchod)–1995 (Praha)
vyučen sazečem [2] (1924–1928)

PAVEL HRACH *19. 12. 1945 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1963–1967)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. M. Hegara (1972–1978)

MILOSLAV FULÍN *15. 2. 1928 (Praha)
vyučen sazečem [2]

CLARA ISTLEROVÁ *11. 12. 1944 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1959–1963)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. F. Muziky (1963–1969)
Central School of Art, London (1970–1971)

MILAN JAROŠ *18. 6. 1953 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1968–1972)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. E. Weidlich (1974–1980)

JAN JISKRA *10. 11. 1949 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1964–1969)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. M. Hegara (1970–1976)

VÁCLAV KUČERA *16. 8. 1944 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1959–1962)

OLDŘICH POŠMURNÝ *8. 4. 1942 (Tábor)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1957–1961)

JIŘÍ RATHOUSKÝ *20. 4. 1924 (Praha)–5. 9. 2003 (Praha)
Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy [5] (1945–1949)

LUDĚK ROHLÍK *1944 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1959–1962)

JAN SOLPERA *26. 12. 1939 Jindřichův Hradec)
Výtvarná škola v Praze [6] (1954–1958)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. F. Muziky (1959–1965)

ROSTISLAV VANĚK *31. 10. 1945 (Praha)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1960–1964)
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze [3], ateliér Prof. K. Svolinského (1964–1970)

ZDENĚK ZIEGLER *27. 10. 1932 (Praha)
Akademické gymnázium v Praze [7] (1943–1951)
České vysoké učení technické – Fakulta architektury [4] (1955–1961)

MILOSLAV ŽÁČEK *1946 (Vyškov na Moravě)
Střední průmyslová škola grafická [1] (1961–1964)

výstavy / exhibitions
Československo (Czechoslovakia) 9
v zahraničí (abroad) 13

Typo& (1) Galerie výtvarných umění
Malinův dům
Havlíčkův Brod / Czechoslovakia
(31. 3.–21. 4. 1974)

Typo& (2) Galerie Mladá fronta
Praha (25. 5.–22. 6. 1975)
Vlastivědný ústav, Zámek
Frýdek-Místek / Czechoslovakia
(15. 1.–14. 3. 1976)

Typo& (3) Galerie Mladá fronta
Praha / Prague Czechoslovakia
(4. 10.–28. 10. 1979)

Typo& (4) Galerie Československý spisovatel
Praha / Prague Czechoslovakia
(6. 7.–8. 8. 1982)
→ 1982 / Berlín-Greifswald, NDR (Berlin-Greifswald, Germany)
→ 1983 / ITC Center, New York, USA (14. 12. 1983–27. 1. 1984)
→ 1983 / Sofie, Bulharsko (Sophia, Bulgaria)
→ 1983 / Plovdiv, Bulharsko (Bulgaria)
→ 1983 / Šumen, Bulharsko (Bulgaria)
→ 1983 / Bukurešť, Rumunsko (Bucharest, Romania)
→ 1983 / Brašov, Rumunsko (Romania)
→ 1984 / Kent, Ohio, USA

Typo& (5) Galerie Československý spisovatel
Praha / Prague Czechoslovakia
(29. 5.–29. 6. 1986)
→ 1986 / Moskva, SSSR (Moscow, USSR)
→ 1986 / Leningrad, SSSR (USSR)
→ 1987 / Tallin, SSSR (Tallinn, USSR)
→ 1987 / Frankfurt nad Mohanem, NSR (Frankfurt-on-Main, Germany)
→ 1987 / Colorado, USA
→ 1988 / ITC Center, New York, USA 30. 3.–19. 5. 1988
→ 1989 / Oakland, USA
→ 1990 / Edmonton, Kanada (Canada)

Typo& (6) Moravské muzeum v Brně
výstava u příležitosti XIII. Bienále užité grafiky / XIII. Biennale of Graphic Design in Brno
Czechoslovakia
(16. 6.–31. 7. 1988)

Typo& (7) Výstavná sieň Kruhu priatelov českej kultúry
Bratislava / Czechoslovakia
(25. 5.–2. 7. 1989)
→ 1989 / Atény, Řecko (Athens, Greece)
→ 1989 / Grugliasco, Itálie (Grugliasco, Italy)
→ 1990 / Berlín, Německo (Berlin, Germany)

Typo& (8) Galerie Václava Špály Unie výtvarných umělců
Praha / Prague Czechoslovakia
(27. 6.–29. 7. 1990)
→ 1991 / Saarbrücken, Německo (Saarbrücken, Germany)

[1] trained typesetter
[2] Secondary Industrial Graphics School
[3] School of Applied Arts in Prague (Academy of Arts, Architecture and Design in Prague)
[4] Czech Technical University in Prague—Faculty of Architecture
[5] Charles University in Prague—Pedagogical Faculty
[6] Art School in Prague
[7] Academic Grammar School in Prague

VOJTĚCH PREISSIG (1873–1944)

Největší počet digitalizovaných písem připadá na Vojtěcha Preissiga. Jeho písma lákají současné typografy svou originalitou, nicméně právě výrazná stylizace Preissigových písem velmi omezuje možnosti jejich užití, proto se s nimi v současném grafickém designu příliš nesetkáváme.

Dvě rodiny digitalizoval **František Štorm**. V roce 2000 vydal ve své písmolijně font **Preissig 1918**, který vychází z volně kreslených plakátových verzálek z období autorova působení na amerických univerzitách v letech 1912–1916. Druhou interpretací je digitální **Preissig Antikva**, na které Štorm spolupracoval s **Otakarem Karlasem.** Střešovická verze Preissigovy antikvy (originál z roku 1925) není věrně okopírovaná, ale pečlivě přepracovaná, a to zejména v kurzivě. Rodinu doplňuje sada ornamentů.

Tato antikva vznikla ve Střešovické písmolijně jako reakce na digitalizace firmami P22 a Psy/Ops. Richard Kegler z **P22** má v nabídce této společnosti Preissigovu antikvu pod názvem **P22 Preissig Roman**. Na rozdíl od střešovické verze je stroze geometrická: jemné křivky Štormovy a Karlasovy jsou nahrazeny ostrými úsečkami. Antikva je doplněna kolekcí Preissigových ornamentů (**Preissig Extras**). Dalším písmem podle Preissiga je **P22 Preissig Scrape** a **P22 Preissig Lino** (dle vzoru z roku 1912).

Nejméně zdařilou verzí Preissigovy antikvy je mechanicky digitalizovaný font **Růžena Antikva** americké firmy Psy/Ops. Rodinu o 5 řezech digitalizoval **Rodrigo Xavier Cavazos** roku 1998.

PREISSIG 1918 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ1234567890%&*#

Preissig Antikva

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©§(1234567890%●*) regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©§(1234567890%●)* italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©§(1234567890%●*) bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©§(1234567890%●*) bold italic

Preissig ozdoby (Extras)

P22 PREISSIG SCRAPE abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&®©$(1234567890%●*¥)

P22 PREISSIG LINO abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&®©$(1234567890%•*¥)

P22 Preissig Extras

TYPO.TEXT **Týta Text** (regular, medium, **bold**) Storm Type Foundry → **P22 Manuscripty** (regular) P22

text Filip Blažek
translation Elizabeth Kindlová

Když jsem se rozhodl napsat přehled digitalizovaných písem českých typografů, zdálo se mi, že seznam bude velmi krátký. Nakonec se ukázalo, že abecedy starých českých typografů lákají současné tvůrce písem nejen u nás, ale i za oceánem, a tak např. Menhartův Manuscript nebo Preissigova antikva existují ve třech verzích od tří různých autorů! Do přehledu jsem zařadil pouze písma, která vznikla před érou počítačové typografie a až později byla převedena na standardní vektorový font.

česká písma

Fairfield

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ light

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•¶)ŒÆæœ* italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ bold italic

Ruzicka Freehand

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%1234567890•*¶)ŒÆæœ

roman + small caps & oldstyle figures

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ bold + small caps & oldstyle figures

RUDOLF RŮŽIČKA (1883–1978)

Americký typograf českého původu má na svém kontě několik digitalizovaných rodin písem. Předně je to půvabná a dobře čitelná knižní antikva **Fairfield** (vydaná původně roku 1940), kterou do digitální podoby převedl roku 1992 Američan **Alex Kaczun**. Ten rodinu obohatil o velké množství řezů; řezy zvané Caption vznikly na objednávku časopisu National Geographic. Dalšími digitalizovanými Růžičkovými písmy jsou skript **Lake Informal** z roku 1935 (Linotype 1993), skript **Ruzicka Freehand**, digitalizovaný dle původních skic ze 30. let 20. století nalezených v 90. letech v typografově pozůstalosti (v Linotype digitalizovali roku 1993 **Mark Altman** a **Anna Chaissonová**), a antikva **Primer**, která vznikla na popud Chaunceye Griffitha jako vylepšená verze písma Century Schoolbook v roce 1953; bližší informace o tomto fontu jsou bohužel nedostupné.

CZECH TYPOGRAPHIC SCRIPT

When I decided to write an overview of the digitalised typefaces of Czech typographers, I thought the list would be very short. In the end it turned out that the alphabets of old Czech typographers attract not only our but overseas contemporary font designers so that for example Menhart's Manuscript or Preissig's antiqua exists in three versions from three various authors! I have only included typefaces in the overview that appeared before the era of computer typography and were later converted to the standard vector computer font.

VOJTĚCH PREISSIG (1873–1944) The greatest number of digitalised typefaces can be accredited to Vojtěch Preissig. His typefaces attract contemporary typographers by their originality. Nevertheless it is the distinctive stylisation of Preissig's typefaces that greatly limits the possibility of its use. Hence they do not often occur in contemporary graphic design.
František Štorm (StormTypeFoundry, STF) digitalised two families. In 2000 he published the font **Preissig 1918** in his type foundry, which is based on freely drawn poster capitals from the period of the author's activities at American universities between 1912–1916. A second interpretation is the digital **Preissig Antiqua,** on which Štorm worked with **Otakar Karlas**. The font family emerged as a response to the digitalisation of this antiqua typeface by the firms P22 and Psy/Ops. The STF version of Preissig's antiqua (the original dates back to 1925) is not a faithful copy, but has been carefully re-worked particularly in the Italics. The family is complemented by a set of ornaments.
Richard Kegler of **P22** showed great interest in Preissig's typefaces; in the choice offered by this company, Preissig's antiqua is published under the name **P22 Preissig Roman**. Unlike the STF version, this one is far more severely geometrical: sharp line segments replace Štorm's and Karlas' fine curves. The antiqua is complemented by the collection of Preissig's ornaments (**Preissig Extras**). Another of Preissig's typefaces is **P22 Preissig Scrape** and **P22 Preissig Lino** (according to a design dating back to 1912).
The least successful version of Preissig's antiqua is the mechanically digitalised font **Růžena Antiqua** of the American firm Psy/Ops. **Rodrigo Xavier Cavazos** digitalised the family of five styles in 1998.

RUDOLF RŮŽIČKA (1883–1978) American typographer of Czech origin has several digitalised typeface families to his name. Primarily there is the charming and well-legible book antiqua **Fairfield** (originally published in 1940), which was digitalised in 1992 by American **Alex Kaczun**. This family was enriched by a great quantity of styles; the styles called Caption appeared as a result of a commission by the magazine National Geographic.
Other digitalised Růžička typefaces are **Lake Informal** of 1935 (Linotype 1993), the typeface **Ruzicka Freehand** digitalised according to the original sketches of the 1930s discovered in the 1990s in the typographer's estate (digitalised in Linotype in 1993 by **Mark Altman** and **Anna Chaisson** and the antiqua **Primer**, which emerged at the instigation of Chauncey Griffith in 1953 as the best version of the typeface Century Schoolbook; unfortunately no further information about this font is available.

KAREL DYRYNK (1876–1949) Although Dyrynk's typeface is not considered one of the gems of Czech typography, **Richard Kegler** of P22 decided to digitalise Dyrynk's Roman (based on the 1929 original) in 2003. Currently the final trial is underway of

typografická

OLDŘICH MENHART (1897–1962)

ITC Oldrichium Regular
ITC Oldrichium Italic
ITC Oldrichium Light
ITC Oldrichium Light Italic
ITC Oldrichium Demi
ITC Oldrichium Demi Italic
ITC Oldrichium Bold
ITC Oldrichium Engraved

P22 Manuscripty abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJ
KLMNOPQRSTUVWXZY@#$&§?!ß(1234567890%•*¶)

Figural

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQ
RSTUVWXZY@#$&?!ß(1234567890%•*¶) book

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXZY@#$&?!ß(1234567890%•¶)* book italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXZY@#$&?!ß(1234567890%•*¶) medium

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXZY@#$&?!ß(1234567890%•*¶) bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXZY@#$&?!(1234567890%•*¶) SMALL CAPS

Elysium

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQ
RSTUVWXZY@#&§?!ß(1234567890%•*¶) book

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXZY@#&§?!ß(1234567890%•¶)* book italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXZY@#&§?!ß(1234567890%•*¶) medium

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXZY@&§?!(1234567890%•*¶) bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXZY@&§?!(1234567890%•*¶) SMALL CAPS

Zahraniční písmolijny se předhánějí v nabídce digitalizovaných písem všelijakých amatérů a experimentátorů z nejrůznějších období historie. Bohužel se digitalizační mánie zatím vyhýbá písmům Oldřicha Menharta. Proto jsem byl velice rád, když jsem před několika lety nalezl v katalogu Agfa-Monotype Menhartův Manuscript (z let 1948–1949). Na webu písmolijny však o Manuscriptu nebyla žádná zmínka, kontaktoval jsem firmu přímo a dozvěděl jsem se, že font byl stažen z nabídky z důvodu nějakého právního sporu. Poskytli mi ale kontakt na autora, švédského typografa **Franko Luina** z malé písmolijny Omnibus. Ten Manuscript skutečně v roce 1991 digitalizoval a pětičlennou rodinu pod názvem **Manuskript** prodává na stránkách Omnibusu.
Manuscript se dočkal digitální verze také v písmolijně ITC. Autorem je obdivovatel Menhartova díla, americký typograf **George E. Thompson** z písmolijny No Bodoni typography. **ITC Oldrichium** má osm řezů. Na rozdíl od Luinova pokusu o věrnou kopii je Oldrichium písmo originálem inspirováno jen volně, přesto stojí za pozornost.
Třetí mně známou digitalizací Menhartova Manuskriptu je připravovaný font **P22 Manuscripty** od **Richarda Keglera** z P22. Font vznikl v roce 2003 a není určen pro veřejný prodej.
Dalším americkým milovníkem Menharta je **Michael Gills**. Ten pro Letraset pod vedením type directora této společnosti Colina Brignalla pečlivě digitalizoval Menhartovu antikvu z roku 1940 – **Figural**. Písmo má tři úrovně duktu, malé kapitálky a dvě varianty číslic. Gills pro Letraset navrhl ještě písma **Elysium** a **Prague**, pro která mu inspirací bylo opět dílo Oldřicha Menharta.

KAREL DYRYNK (1876–1949)

Přestože Dyrynkova písma nepatří mezi skvosty české typografie, rozhodl se **Richard Kegler** z americké P22 v roce 2003 digitalizovat Dyrynkovu latinku (originál 1929). V současné době probíhá její závěrečné testování; letos bude vydána pod názvem **P22 Dyrynkova Latinka**. Čtenáři časopisu TYPO jsou mezi prvními, kdo uvidí ukázku tohoto písma v tištěné podobě.

P22 Dyrynkova Latinka abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFG
HIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&§?!¥€ß(1234567890%•*¶)

STANISLAV MARŠO (1910–1975)

V polovině 50. let vyhrál Stanislav Maršo písmařskou soutěž na nové novinové písmo. Rodina **Public** se až do počátku 90. let stala téměř jediným písmem, kterým se u nás sázel denní tisk. Přestože je pro mnoho čtenářů toto písmo spjato s Rudým právem, rozhodli se **Radek Sidun** a **Tomáš Brousil** přistoupit k digitalizaci. V současné době probíhá redesign původního písma, abeceda bude vydána letos pod názvem **RePublic** v Brousilově Suitcase Type Foundry.

RePublic abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXZY@#$&©?!¥€ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ

JIŘÍ RATHOUSKÝ 1924–2003

Jediné Rathouského písmo, které se dočkalo digitální podoby, je **Metron**. Tato abeceda vznikla v roce 1973 jako součást informačního systému pražského metra. Dnes jsou tímto písmem vyvedeny snad jen kovové názvy stanic na stěnách tunelů. Na některých stanicích lze přesto nalézt pozapomenuté nápisy, zejména česko-rusko-německé prosvětlené cedule na Hlavním nádraží. Počítačový font **Metronom** připravil **Marek Pistora**; objevil se sice např. na stránkách časopisu Živel, nicméně zatím není komerčně k dispozici.

Metronom abcdefghjklmnopqrstuvwxyzABCDEF
GHIJKLMNOPQRSTUVWXZY1234567890

this font, which will be published this year under the name **P22 Dyrynk's Roman**. TYPO magazine readers will be among the first to see a sample of this font.

OLDŘICH MENHART (1897–1962) Foreign type foundries compete for the choice of digitalised typefaces of various amateurs and experimenters during various periods in history. Unfortunately the digitalisation mania has so far avoided the typefaces of Oldřich Menhart. Consequently I was very pleased when I discovered Menhart's Manuscript (of 1948–49) in an Agfa-Monotype catalogue several years ago. However there was no mention on the type foundry's website about Manuscript, so I contacted the firm directly and learned that the font had been removed from the choice due to some legal dispute. But I was told to contact the author, Swedish typographer **Franko Luin** of the small type foundry Omnibus. He really did digitalise Manuscript in 1991 and sells it and its five-member family under the name **Manuskript** on the Omnibus website.
Manuscript was also digitalised in the ITC type foundry. The author, an admirer of Menhart's work, is American typographer **George E. Thompson** of the No Bodoni Typography type foundry. **ITC Oldrichium**, as it is called, has eight cuts. Unlike Luin's attempt at a faithful copy, the Oldrichium font is only freely inspired by the original, but is interesting in spite of this.
The third well-known digitalisation of Menhart's Manuscript is the emerging font **P22 Manuscripts** by **Richard Kegler** of P22. The font appeared in 2003 and is not designed for public sale.
Another American lover of Menhart is **Michael Gills**. Under the supervision of the Letraset company's type director, Colin Brignall, he carefully digitalised his antiqua of 1940—**Figural**. The font has three duct levels, small capitals and two variants of numerals. Gills also designed the Elysium and Prague typeface for Letraset again drawing his inspiration from Oldřich Menhart's work.

STANISLAV MARŠO (1910–1975) In the mid 1950s Stanislav Maršo won a typeface competition for a new newspaper typeface. The family called Public became almost the only typeface used for typesetting the daily press in Czechoslovakia until the beginning of the 1990s. Despite the fact that many readers associate this typeface with the communist daily newspaper Rudé právo, **Radek Sidun** and **Tomáš Brousil** agreed to have it digitalised. Currently the original typeface it being redesigned, the alphabet will be published this year under the name **RePublic** in Brousil's Suitcase Type Foundry.

JOSEF TÝFA (*1913) Josef Týfa's antiqua appeared at the end of the 1950s and beginning of the 1960s and is one of the best-designed typefaces after the war. **František Štorm** prepared its electronic version called **Tyfa Text** in 1995 in close cooperation with the author. Antiqua has three duct levels and newly designed small capitals. Proof of the success of the digitalisation of this typeface is also the fact that the American ITC company licensed this typeface and **ITC Tyfa** family is also one of the most successful fonts on the international font market.
Another of Týfa's digitalised typefaces is the grotesque antiqua called Juvenis, which was originally designed in the 1960s. It was František Štorm who again converted the family under the name **Tyfa Juvenis** to electronic form in 2002. The font has four versions of bold lettering and is complemented by Italic cuts. Currently František Štorm is preparing the digitalisation of Týfa's Academia (1967–1968), a universal antiqua typeface resembling Times originally designed for the typesetting of professional literature.

JIŘÍ RATHOUSKÝ (1924–2003) The only Rathouský's typeface that has been digitalised is **Metron**. This alphabet emerged in 1973 as part of the Prague Metro (Underground) information system. Today it is probably only used for the metal signs of the stations on the tunnel walls. However in some stations you can still find half-forgotten signs, particularly Czech-Russian-German neon signs in the Hlavní nádraží station. It was **Marek Pistora** who prepared the **Metronom** computer font. It has appeared on the pages of the magazine Živel for example. Nevertheless, it is not commercially available.

JAN SOLPERA (*1939) The author personally describes the emergence of the **Solpera** typeface on the website of the Storm TypeFoundry: "First to appear (at the end of the 1970s) was

JOSEF TÝFA

(* 1913) Antikva Josefa Týfy vznikla na přelomu 50. a 60. let a patří k tomu nejlepšímu, co u nás po válce písmaři vytvořili. Elektronickou verzi **Týfovy antikvy** (Týfa Text) připravil v roce 1995 v úzké spolupráci s autorem **František Štorm**. Antikva má tři úrovně duktu a nově navržené malé kapitálky. O úspěšné digitalizaci tohoto písma svědčí i fakt, že jej licencovala americká společnost ITC a rodina **ITC Týfa** patří mezi velmi úspěšné fonty i na mezinárodním trhu s písmy.
Druhým digitalizovaným písmem Josefa Týfy je groteskantikva Juvenis, která byla původně navržena v 60. letech. Pod názvem **Týfa Juvenis** rodinu do elektronické podoby převedl roku 2002 opět Štorm. Písmo má čtyři verze tučnosti a je doplněno kurzivními řezy.
V současné době připravuje Štorm digitalizaci Týfovy Academie, univerzální antikvy připomínající Times, původně určené zejména pro sazbu odborné literatury.

ITC Týfa

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVW
XZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●¶)ŒÆæœ* italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ medium

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUV
WXZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●¶)ŒÆæœ* medium italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRS
TUVWXZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXZY@#$&©®§?!¥ýß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ bold italic

JAN SOLPERA

(* 1939) Vznik písma **Solpera** popisuje jeho autor osobně na stránkách Storm Type Foundry: „Nejdřív (ke konci 70. let) vznikla verzálková abeceda, která byla použita pro nápis na insignii Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Proto jsem ji ze začátku nazýval Insignia. (...) V roce 1993 mě požádal přítel Oldřich Kulhánek o spolupráci na typografickém řešení nových českých bankovek, které navrhoval. Ze dvou variant řešení si vybral Insignii, aniž věděl, že jde o moje autorské písmo – z čehož jsem měl radost. Použití Insignie na bankovkách vedlo k tomu, že jsem byl vyzván k účasti v soutěži na nové logo pro Českou národní banku. Můj návrh, v němž jsem také použil Insignii, byl vybrán. Nabídl jsem Insignii České národní bance jako firemní písmo, ale rozhodující činitelé této instituce to považovali za zbytečný přepych. V roce 1999 jsem verzálky v několika detailech přepracoval, dokreslil minusky (které jsem měl už několik let vymyšlené) a minuskové číslice. Na popud **Františka Štorma** jsem nakreslil ještě tučnou verzi a kurzivu. František toto vlastně nové písmo zdigitalizoval a pomohl na svět dvěma dalším řezům a spoustě znamének. Rozhodl se toto písmo vydat ve své První střešovické písmolijně.“

Solpera

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$
&©®§?!¥€ß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$
&©®§?!¥€ß(1234567890%●¶)ŒÆæœ* italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#
$&©®§?!¥€ß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ medium

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@
#$&©®§?!¥€ß(1234567890%●¶)ŒÆæœ* medium italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY
@#$&©®§?!¥€ß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY
@#$&©®§?!¥€ß(1234567890%●*¶)ŒÆæœ bold italic

Studnička Antikva abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥¤ß(1234567890%•*¶)ŒÆæœ

Pozorius abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY@#$&©®§?!¥€ß(1234567890%•*¶)»ŒÆæœ

Mucha abcdefghijklmnopqrstuwxyzABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUWXYZ&0123456789

SUTNAR ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXZY×±[©®?!(1234567890]•¶

DALŠÍ TVŮRCI

Alois Studnička (1842–1927) je dnes již zapomenutý pedagog, který působil na českých a bosenských výtvarných školách v 2. polovině 19. století. Nedostatek učebních pomůcek pro výuku písma vyřešil po svém: napsal několik učebnic a nakreslil desítky předloh formátu A3. Dvě z nich mi posloužily v roce 1996, když jsem byl art directorem časopisu Pozor. Zajímavý je zejména grotesk **Pozorius**, který přes svůj původ z konce 19. století působí moderně a originálně. Druhé písmo jsem nazval **Studničkova** antikva. Obě písma jsou na mých stránkách www.designiq.cz v prodeji ve formátu OpenType.
Nápisy **Alfonse Muchy** (1860–1939) na plakátech jsou spíše malované s důrazem na provázání jednotlivých znaků. Přesto se jeho stylem inspirovali v americké P22 a **Christina Torreová** vytvořila font **Mucha**, který vychází z předlohy datované kolem roku 1900. **Tomáš Brousil** vytvořil v roce 2003 podle předlohy v učebnici o propagaci neznámého českého autora font zvaný **Orgovan**. Toto písmo bude na prodej v Suitcase Type Foundry. V témže roce připravil **Marek Pistora** pro svůj plakát z kolekce Pocta / Homage Ladislav Sutnar 1897–1976 (viz TYPO 05 – září 2003) grotesk tohoto autora; font však zatím není – stejně jako další Pistorova písma – ke koupi. Záhy se také objeví na letošní rok chystaná písma ze Střešovické písmolijny: knižní **antikva Slavoboje Tusara** a **antikva Cantoria Bronislava Malého**.

Přestože se může zdát, že digitalizovaných písem českých typografů je velké množství, bylo by dobré, kdyby se znovuoživení dostalo spíše než některým kuriozitám hlavně kvalitním písmům. Zaslouží si to určitě další Menhartovy antikvy (Victory, Triga, Standard) nebo antikva Pavla Teimera. ✖

the capitals alphabet, which was used for the inscription on the insignia of the School of Applied Arts. That is why I initially called it Insignia. ... In 1993 my friend Oldřich Kulhánek asked me to work with him on the typographic design of the new Czech banknotes he was designing. Of the two variants, he chose Insignia without knowing that this was my typeface and I was delighted of course. The use of Insignia on the banknotes resulted in my being called to take part in a tender for the new Czech National Bank logo. My design, in which I also used Insignia, was chosen. I offered Insignia to the Czech National Bank as a corporate typeface, but the bank's decision-making officials thought it an extreme luxury. In 1999 I reworked some of the details of the capitals, finished drawing the small letters (which I had come up with several years before) and the small numerals. At the instigation of **František Štorm** I also completed the drawing of the bold version and the Italics. František then digitalised this typeface and helped it to see the light of day by coming up with two other styles and many diacritic marks. He decided to publish this typeface in his Storm Type Foundry."

OTHER DESIGNERS Today the name of **Alois Studnička** (1842–1927) is a forgotten. He was a teacher who worked at Czech and Bosnian art schools in the second half of the 19th century. He found his own solution to the lack of teaching aids for the teaching of typography by writing several textbooks and drew dozens of A3 format models. Two of these helped me in 1996, when I was art director of the magazine Pozor. What was particularly remarkable was the grotesque **Pozorius**, which, despite its origin at the end of the 19th century, looks like a modern and original typeface. I called the other typeface **Studnička Antiqua**. Both typefaces are found and are on sale on my website www.designiq.cz in OpenType format.
The inscriptions of **Alfons Mucha** (1860–1939) on posters are painted stressing the link between the individual characters. In spite of this, his style inspired the people at America's P22 and **Christina Torre** created the **Mucha** font, which is based on the model dateing back to about 1900. In 2003 **Tomáš Brousil** created a font called **Orgovan** based on a model in a textbook on the promotion of the unknown Czech author. This font will go on sale in the Suitcase Type Foundry. In 2003 **Marek Pistora** prepared this author's grotesque for his poster taken from the collection Homage Ladislav Sutnar 1897–1976 (see TYPO 05—September 2003); this font, just as Pistora's other font, is not on sale yet. The last novelties are the preparation of the book antiqua of Slaboboj Tusar and the Cantoria antiqua of Bronislav Malý, which will appear this year in **StormTypeFoundry** (František Štorm).

Although it may appear that there is a great quantity of digitalised typefaces by Czech typographers, I think it would be good if more attention were paid to reviving good quality typefaces rather than concentrating on some typographic curiosities. Those that certainly deserve it are Menhart's other antiqua typefaces (Victory, Triga and Standard) or the antiqua of Pavel Teimer.✖

→ **ITC** www.itcfonts.com
→ **Linotype** www.linotype.com
→ **Omnibus** www.omnibus.se
→ **P22** www.p22.com
→ **Psy Ops** www.psyops.com
→ **Storm Type Foundry** www.stormtype.com
→ **Suitcase Type Foundry** www.suitcasetype.com

ČLOVĚK MUSÍ UMĚT HLAVNĚ KOUKAT, V TOM TO JE…

Po světoznámých a již osvědčených klasicích typografie začínáme rubriku profilů z opačného konce: *Tomáš Brousil* je mladý, zatím neznámý a neproslulý student ateliéru Písma a typografie na pražské VŠUP. Původně vyučený letecký mechanik, dodnes milující vůni oleje, ostré hrany hlavic šroubů, obdivující řemeslnou zručnost předků.
Z jednoho řezu písma *Katarine*, který nám Tomáš poslal na ukázku mailem a na který chtěl slyšet náš názor, se na první schůzce vyklubala obrovská rodina mnoha řezů včetně dvou různých malých kapitálek. Od té doby se scházíme pravidelně jednou za měsíc. Tomáš raději kreslí než hovoří, nad odpověďmi soustředěně přemýšlí a váží každé slovo. Podobně vypadají i jeho dvě hotové rodiny grotesků *Katarine* a *Fishmonger*, které měsíc co měsíc postupně vydávala jeho bezedná aktovka: litery bez zbytečně zdobných detailů, uspořádané v promyšleném systému řezů.
Zvykli jsme si, že Tomáš prostě pokaždé musí přijít s něčím novým, že to, jinak neumí…

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) UFW++ → **FISHMONGER** (semibold) Suitcase Type Foundry → ANTIQA (regular, italic) Suitcase Type Foundry **www.suitcasetype.com**

Atrament

UZORNÍK PÍSMA / TYPEFACE SPECIMEN

rozhovor připravili Filip Blažek, Jakub Krč, Pavel Zelenka
foto Radeq Brousil
translation Elizabeth Kindlová

× Kdo tě ovlivnil nebo u koho ses učil?
Na škole hodně Solpera. Sice jsem na něj nadával, hlavně když mě nutil všechno překreslovat a předělávat, ale pak jsem vždycky viděl, že výsledek je lepší. Taky bych měl jmenovat Menharta, ukázal mi řemeslo a řemeslnou dokonalost. A Štorma, hlavně pro moderní technologie.

× Jak začínáš, když chceš udělat písmo? Jak vznikla třeba Katarine?
To byla plakátovka. Nejdřív verzálky, pak teprve minusky.

× To je tvůj postup u všech písem?
To ne, nejdřív začínám malým „a“.

× K současným typografickým trendům patří vytváření a užívání jakýchsi „superrodin“, tvořených jak sadou patkových, tak sadou bezpatkových řezů – neplánuješ podobně dotvořit i svoje písma, třeba právě Katarine?
To záleží na poptávce, bude-li to třeba součástí nějaké zakázky na korporátní písmo. Ale já sám bych teď nejradši udělal nějaké šílené dekorativní písmo, i když by šlo použít leda někam na plakát.

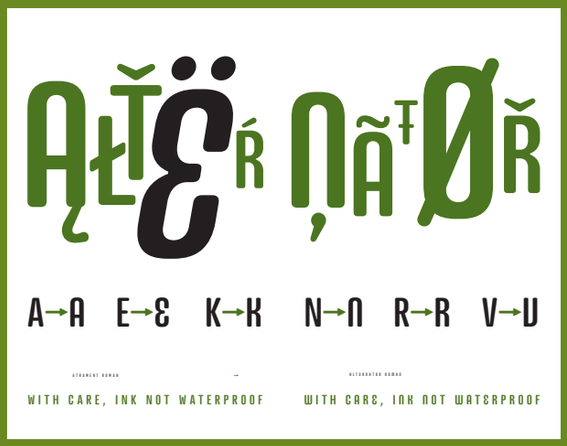
× Jako písma od Emigre, která vypadají skvěle v jejich katalogu, ale jinde je jejich použití omezené až nemožné?
To ne. Až užití dává písmu smysl. V katalogu možná moje písma působí obyčejně, nenápadně, a až užití ukáže jejich kvality nebo nekvality.

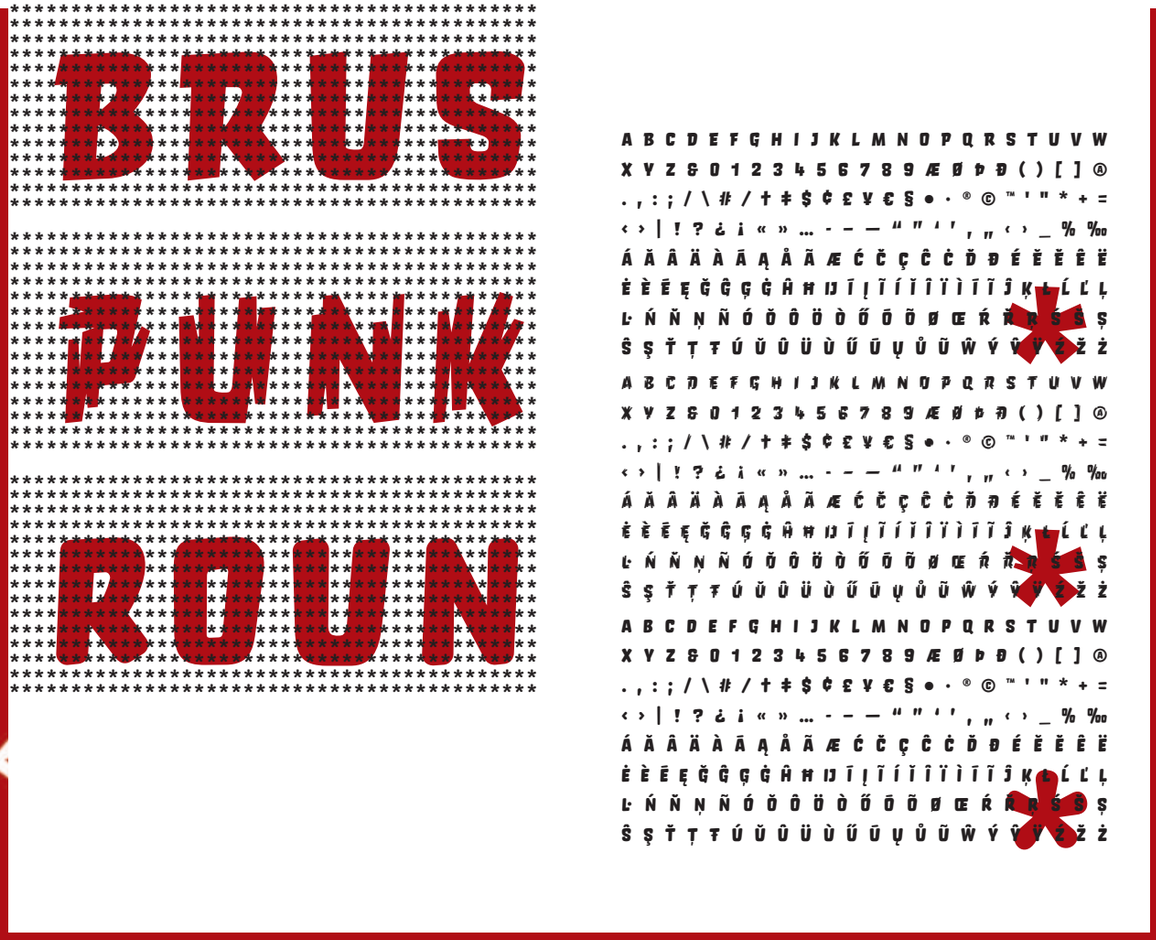
× Z jaké tradice vycházejí tvá písma?
Nejspíš Švýcarsko. Spíš evropská než americká tradice.

× Jaký máš vztah k technologiím?
Obdivuju pravé písmomalíře, kteří i bez Corelu dokázali vyšvihnout krásné vzorníky písem. Písmomalíři ale vymřeli, a vidíme to všude kolem sebe: všichni pro své nápisy a vývěsní štíty sahají k hotovým, digitalizovaným písmům. Grafik nevymýšlí a nekreslí nové písmo, jen sahá do určité zásoby.

× Ty se o to pokoušíš?
Jasně. Vracím se k tužkám, štětcům, pravítkům a křivítkům. Kreslím, opakuju tahy – tím to písmo oživíš. V základu mých písem je geometrie, ale ta je sama o sobě chladná, nevypočitatelná, stejně nakonec potřebuje zásah lidské ruky. Kreslím rád i jen tak, vytvářím si do zásoby takový katalog vjemů, do kterého můžu chodit zpátky pro inspiraci.
Tím neříkám, že dobré písmo může dělat jenom ten, kdo umí kreslit – je tu třeba řada geometricky konstruovaných písem. Člověk musí umět hlavně koukat, v tom to je.

× Není to česká tradice, že volná tvorba a písmo spolu souvisí? Vybavují se mi plakáty z počátku 20. století, kde výtvarný záměr ignoruje typografická pravidla; nebo písma Alšova, Bílkova, Svolinského, Váchalova, z dnešního pohledu nepoužitelná.
Dneska už bohužel moc ne – dneska je každý specialista, umí jen jeden obor, plný technologií, které jsou náročné na





ORGOVAN

BRUSH, PUNK & ROUNDED

DISPLAY ALPHABET FROM SUITCASE TYPE FOUNDRY

učení, takže se je za pochodu pořád učíme. Já bych nejradši jenom kreslil, a na digitalizaci měl k ruce jiného odborníka. Když to sám převádím až do fáze matematických křivek, mám nad tím sice naprostou kontrolu, ale zase je mi líto času, kdy bych mohl už kreslit a vymýšlet něco dalšího.

✖ A neumožňuje právě ta technologická fáze jakousi zpětnou vazbu?
Už se mi stalo, že jsem řešil kerning a ukázalo se, že je něco od základu špatně, že budu muset všechno překreslit. Písmo tak vzniká rychleji, čtyři měsíce, a ne dva roky. Ale to písmo, na které se dva roky pořád koukalo, možná vydrží navždycky.

✖ Jaká mají být tvoje písma: spíš pro širší, obecnější použití, aby byla všude kolem tebe, nebo spíš pro nějaké exkluzivní účely, pro pár exkluzivních publikací?
Potěší mě vždycky, když je písmo dobře použité. Třeba rád chodím na hřbitovy – tam je ta typografie o něčem úplně jiném...

✖ Když se podíváš do vzorníků typografů 20. století, najdeš tam často znakové novotvary – např. u Rennera nebo u nás u Štorma (třebas jeho zavináč). Láká tě taky něco podobného, proměnit tradicí daný, uzavřený tvar?
Rozhodně to nedělám cíleně, takovou potřebu nemám; znaky mají svou ustálenou hodnotu, kterou respektuju. Asi se nedokážu pořádně odvázat, což je možná škoda...

✖ A není to takový typografický imperativ doby, že nějaká schválnost, jako jsou třeba neuzavřené znaky Biľakovy Fedry, musí v písmu být?
Já bych se především bál, že to čtenáře vyděsí; a nemusí to být hned nějaké anomálie, stačí, když jsou v textu vysázeny slitky! I já jako čtenář mám rád, když písmo není nezvyklé – to se potom nedokážu soustředit na to, co čtu, ale jen pozoruju písmenka.

✖ Nestála by některá tvoje písma za přidělání bitmap?
Bylo by krásné, kdyby všechna moje písma měla bitmapové varianty, kdybych měl ve svém telefonu vlastní bitmapové písmo, ale není to v mých silách. Navíc, bitmapa je skládačka, já mám radši křivky. Je pravda, že dneska člověk tráví spoustu času u počítače a pomalu víc čte na obrazovce než v tištěné podobě, ale ty věci na obrazovce jsou pro mě jen pracovní; až to, co bude tištěné, má trvalejší hodnotu.

✖ Co děláš kromě písem?
Dělám a snad i budu dělat divadelní plakáty a podobnou grafiku, která mě baví.

✖ A čteš ty divadelní hry, než jim vytvoříš plakát?
Když je čas, tak rád. Každopádně je k dobrému plakátu nutný aspoň osobní kontakt, třeba dát si kafe s režisérem, vyměnit si vzájemně představy a dojít k nějakému kompromisu.

✖ Používáš i jiná písma než svoje?
Asi jen Frutiger, jiná ne.

✖ Co ti na Frutigeru tak imponuje?
To kdybych věděl, tak už si udělám vlastního „frutigera“. Ale vážně: je to hlavně čitelnost, proporce, barevnost, u nás neokoukanost.

✖ Co kdybys, Tomáši, udělal nějaký nový, hodnotný, univerzálně použitelný grotesk, nějakou novou Helvetiku?
Ale jo, dobře, tak já ho udělám... ✖

THE MAIN THING IS TO KNOW HOW TO OBSERVE THINGS, THAT IS THE TRICK...

After reporting about world famous and experienced classics of typography, we begin a column presenting profiles from the opposite end: Tomáš Brousil is a young, still unknown and unrecognised student of the Fonts and Typography Studio at Prague's Academy of Arts, Architecture and Design. Originally an apprenticed air mechanic, who still loves the smell of oil, the sharp edges of screws and admires the craftsmanship skills of his ancestors.
From the one section of the Katarine font that Tomáš emailed to us as a specimen so he could learn of our opinion, a great family of many sections appeared at our first meeting including two small capitals varying in size. Since then we have met regularly once a month. Tomáš prefers to draw rather than talk, he really thinks about his answers and carefully chooses his words. The same applies to his two completed font families, grotesques called Katarine and Fishmonger, which he has been gradually producing from his bottomless briefcase: letters without any unnecessarily decorative details structured into a well-knit system of sections.
We have grown accustomed to Tomáš as he simply comes up with something new every time because that is his way...

Who influenced or taught you?
A lot of the time it was Solpera at school. I did curse him especially when he forced me to redraw and alter everything, but then I always saw that the result was better. I should also mention Menhart as he taught me the craft and how to perfect it, and then there was Štorm particularly for modern technology.

Katarine Family				
Katarine Light	Plain	Italic	Bold	Bold Italic
Katarine Small Caps Light	Plain		Bold	
Katarine Petite Caps Light	Plain		Bold	
Katarine Expert Light	Plain		Bold	
Katarine Regular	Plain	Italic	Bold	Bold Italic
Katarine Small Caps Regular	Plain		Bold	
Katarine Petite Caps Regular	Plain		Bold	
Katarine Expert Regular	Plain		Bold	
Katarine Bold	Plain	Italic	Bold	Bold Italic
Katarine Small Caps Bold	Plain		Bold	
Katarine Petite Caps Bold	Plain		Bold	
Katarine Expert Bold	Plain		Bold	
Katarine Numbers	Plain			

efam

WWW.SUITCASETYPE.COM

Katarine Regular Light 8/13 m

A type cast of a compound of lead, antimony and tin is alive. Etched in a soot/oil combination, it leaves the mark of its painful destiny on the blank page. Each ensuing imprint marks part of its sad journey back to the furnace from whence it came. A tragic trace of the cosmic cycle among thousands of other unavoidable instants is impressed on the page. The character freshly cast from the metal block has clear sharp edges but its imprints do not. Every printed seed of pigment finds its place among the chaos of millions of felted vegetal fibres. The picture is only a huge, black, blurred tear. The Katarine alphabet originated from one capital typeface meant for text setting of posters and jobbing prints. After finishing the lower case characters a Medium typeface was created followed by Light and Bold. By Interpolation and never-ending correction of generated characters Regular and Semibold typefaces were added. For every tincture there are small caps types with higher mid-height and petite caps types with conforming mid-height in base typeface also containing non-aligning numeral characters. And of course there is an Expert type with fractions, many arrows and

Katarine Family

Katarine Italic 8/13 m

A type cast of a compound of lead, antimony and tin is alive. Etched in a soot/oil combination, it leaves the mark of its painful destiny on the blank page. Each ensuing imprint marks part of its sad journey back to the furnace from whence it came. A tragic trace of the cosmic cycle among thousands of other unavoidable instants is impressed on the page. The character freshly cast from the metal block has clear sharp edges but its imprints do not. Every printed seed of pigment finds its place among the chaos of millions of felted vegetal fibres. The picture is only a huge, black, blurred tear. The Katarine alphabet originated from one capital typeface meant for text setting of posters and jobbing prints. After finishing the lower case characters a Medium typeface was created followed by Light and Bold. By Interpolation and never-ending correction of generated characters Regular and Semibold typefaces were added. For every tincture there are small caps types with higher mid-height and petite caps types with conforming mid-height in base typeface also containing non-aligning numeral characters. And of course there is an Expert type with fractions, many arrows and

Katarine Bold 8/13 m

A type cast of a compound of lead, antimony and tin is alive. Etched in a soot/oil combination, it leaves the mark of its painful destiny on the blank page. Each ensuing imprint marks part of its sad journey back to the furnace from whence it came. A tragic trace of the cosmic cycle among thousands of other unavoidable instants is impressed on the page. The character freshly cast from the metal block has clear sharp edges but its imprints do not. Every printed seed of pigment finds its place among the chaos of millions of felted vegetal fibres. The picture is only a huge, black, blurred tear. The Katarine alphabet originated from one capital typeface meant for text setting of posters and jobbing prints. After finishing the lower case characters a Medium typeface was created followed by Light and Bold. By Interpolation and never-ending correction of generated characters Regular and Semibold typefaces were added. For every tincture there are small caps types with higher mid-height and petite caps types with conforming mid-height in base

Katarine Small Caps Light 8/13 m

A TYPE CAST OF A COMPOUND OF LEAD, ANTIMONY AND TIN IS ALIVE. ETCHED IN A SOOT/OIL COMBINATION, IT LEAVES THE MARK OF ITS PAINFUL DESTINY ON THE BLANK PAGE. EACH ENSUING IMPRINT MARKS PART OF ITS SAD JOURNEY BACK TO THE FURNACE FROM WHENCE IT CAME. A TRAGIC TRACE OF THE COSMIC CYCLE AMONG THOUSANDS OF OTHER UNAVOIDABLE INSTANTS IS IMPRESSED ON THE PAGE. THE CHARACTER FRESHLY CAST FROM THE METAL BLOCK HAS CLEAR SHARP EDGES BUT ITS IMPRINTS DO NOT. EVERY PRINTED SEED OF PIGMENT FINDS ITS PLACE AMONG THE CHAOS OF MILLIONS OF FELTED VEGETAL FIBRES. THE PICTURE IS ONLY A HUGE, BLACK, BLURRED TEAR. THE KATARINE ALPHABET ORIGINATED FROM ONE CAPITAL TYPEFACE MEANT FOR TEXT SETTING OF POSTERS AND JOBBING PRINTS. AFTER FINISHING THE LOWER CASE CHARACTERS A MEDIUM TYPEFACE WAS CREATED FOLLOWED BY LIGHT AND BOLD. BY INTERPOLATION AND NEVER-ENDING CORRECTION OF GENERATED CHARACTERS REGULAR AND SEMIBOLD TYPEFACES WERE ADDED. FOR EVERY TINCTURE THERE ARE SMALL CAPS TYPES WITH HIGHER MID-HEIGHT AND PETITE CAPS TYPES WITH CONFORMING MID-HEIGHT IN BASE TYPEFACE ALSO CONTAINING NON-ALIGNING

Katarine Small Caps Bold 8/13 m

A TYPE CAST OF A COMPOUND OF LEAD, ANTIMONY AND TIN IS ALIVE. ETCHED IN A SOOT/OIL COMBINATION, IT LEAVES THE MARK OF ITS PAINFUL DESTINY ON THE BLANK PAGE. EACH ENSUING IMPRINT MARKS PART OF ITS SAD JOURNEY BACK TO THE FURNACE FROM WHENCE IT CAME. A TRAGIC TRACE OF THE COSMIC CYCLE AMONG THOUSANDS OF OTHER UNAVOIDABLE INSTANTS IS IMPRESSED ON THE PAGE. THE CHARACTER FRESHLY CAST FROM THE METAL BLOCK HAS CLEAR SHARP EDGES BUT ITS IMPRINTS DO NOT. EVERY PRINTED SEED OF PIGMENT FINDS ITS PLACE AMONG THE CHAOS OF MILLIONS OF FELTED VEGETAL FIBRES. THE PICTURE IS ONLY A HUGE, BLACK, BLURRED TEAR. THE KATARINE ALPHABET ORIGINATED FROM ONE CAPITAL TYPEFACE MEANT FOR TEXT SETTING OF POSTERS AND JOBBING PRINTS. AFTER FINISHING THE LOWER CASE CHARACTERS A MEDIUM TYPEFACE WAS CREATED FOLLOWED BY LIGHT AND BOLD. BY INTERPOLATION AND NEVER-ENDING CORRECTION OF GENERATED CHARACTERS REGULAR AND SEMIBOLD TYPEFACES WERE ADDED. FOR EVERY TINCTURE THERE ARE SMALL CAPS TYPES WITH HIGHER MID-HEIGHT AND PETITE CAPS TYPES WITH CONFORMING MID-HEIGHT IN BASE TYPEFACE ALSO CONTAINING NON-ALIGNING

Katarine Petite Caps Light 8/13 m

A TYPE CAST OF A COMPOUND OF LEAD, ANTIMONY AND TIN IS ALIVE. ETCHED IN A SOOT/OIL COMBINATION, IT LEAVES THE MARK OF ITS PAINFUL DESTINY ON THE BLANK PAGE. EACH ENSUING IMPRINT MARKS PART OF ITS SAD JOURNEY BACK TO THE FURNACE FROM WHENCE IT CAME. A TRAGIC TRACE OF THE COSMIC CYCLE AMONG THOUSANDS OF OTHER UNAVOIDABLE INSTANTS IS IMPRESSED ON THE PAGE. THE CHARACTER FRESHLY CAST FROM THE METAL BLOCK HAS CLEAR SHARP EDGES BUT ITS IMPRINTS DO NOT. EVERY PRINTED SEED OF PIGMENT FINDS ITS PLACE AMONG THE CHAOS OF MILLIONS OF FELTED VEGETAL FIBRES. THE PICTURE IS ONLY A HUGE, BLACK, BLURRED TEAR. THE KATARINE ALPHABET ORIGINATED FROM ONE CAPITAL TYPEFACE MEANT FOR TEXT SETTING OF POSTERS AND JOBBING PRINTS. AFTER FINISHING THE LOWER CASE CHARACTERS A MEDIUM TYPEFACE WAS CREATED FOLLOWED BY LIGHT AND BOLD. BY INTERPOLATION AND NEVER-ENDING CORRECTION OF GENERATED CHARACTERS REGULAR AND SEMIBOLD TYPEFACES WERE ADDED. FOR EVERY TINCTURE THERE ARE SMALL CAPS TYPES WITH HIGHER MID-HEIGHT AND PETITE CAPS TYPES WITH CONFORMING MID-HEIGHT IN BASE TYPEFACE ALSO CONTAINING NON-ALIGNING

KATARINE

Litera odlitá ze směsi olova, antimonu a cínu je živoucí. Potištená sazí s olejem, zanechává na bělostném archu stopu svého bolestivého osudu. Každý další otisk zaznamenává kousek jejího smutného cesty zpět do ohnivé výhně, odkud v paremském bělidlo vzešla. Tragická stopa kosmického koloběhu je vtisknená mezi tisíce dalších nevyhnutelných okamžiků. Znak čerstvě odlitý z plomoviny má jasné, ostré rysy, jeho zákrsamy jíž nikoliv. Každé otisknné zrníčko pigmentu nachází své místo v chaosu mezi miliony zplstěných rostlinných vláknink. Obraz je jen velkou černou rozmazanou slzou. ¶ Abeceda Katarine vznikla původně z jediném verzálkovém řezu, jako písmo určené k sázení plakátů a oběcanných akcidentních tiskovin. Po dokončení minuské vznikl ňej Medium, pozdějí i Light a Bold. Následnou interpolací a nekonečným opravováním generovaných znaků přibyvají Regular a Semibold. Každému zakoneru přísluší sada kapitálek s vyšší střední výškou a malé kapitálky se vrodnou střední výškou základního řezu, kterí také obsahují skákavé číslice. Samozhýmnetí je expertní sada zlomkových číslic, mnoha šipek a úměčků v příslušných duitech. Pro rámečnou sazbu je to navíc řez Numbers, obsahující číslice v čtyřech různých rámečcích. ¶ V samotné konstrukci písmen se uplatňuje několik kreativních principů. Verzálky vycházejí z oválného tvaru a ve vrchních partích se tedy prosvětřují, minusky jsou kreslený do robustnějšího čtvercového tvaru a lépe sedí na učiář. Číslice jsou téměř geometrický helené. Tyto principy se snižované popírají, což v tvaru vytvoří celkem příjemné napětí. Přestože písmo nemá nijak zvlášť upravenou střední výšku a je mírně kompresní, vynika skvělou čitelností i ve velmi malých stupních. Charakteristická kreska je velmi příjemná v plakátových velikostech. Katarine je vhodná pro sazbu knižních obálek, plakátů, akcidentních tiskovin, programů, monografií, katalogů i časopisů. Tedy vittěmu tam, kde je na oštůl chladnost a strohost grotesku, ale je potřebná jeho jednoduchost a čitelnost.

A type cast of a compound of lead, antimony and tin is alive. Etched in a soot/oil combination, it leaves the mark of its painful destiny on the blank page. Each ensuing imprint marks part of its sad journey back to the furnace from whence it came. A tragic trace of the cosmic cycle among thousands of other unavoidable instants is impressed on the page. The character freshly cast from the metal block has clear sharp edges but its imprints do not. Every printed seed of pigment finds its place among the chaos of millions of felted vegetal fibres. The picture is only a huge, black, blurred tear. ¶ The Katarine alphabet originated from one capital typeface meant for text setting of posters and jobbing prints. After finishing the lower case characters a Medium typeface was created followed by Light and Bold. By Interpolation and never-ending correction of generated characters Regular and Semibold typefaces were added. For every tincture there are small caps types with higher mid-height and petite caps types with conforming mid-height in base typeface also containing non-aligning numeral characters. And of course there is an Expert type with fractions, many arrows and frames in pertinent impressions. For a demanding text setting there is a Numbers typeface containing numeral characters in four different frames. ¶ There are several drawing principles applied in the construction of the characters. Upper-case characters stem from an oval shape and therefore are lighter in the higher parts, lower case characters are drawn from a more robust square shape and better fit the baseline. Numeral characters are almost geometrical. These principles contradict each other which results in a very nice tension within the text. Although the font does not have any extra adjustment for the mid-height and is slightly condensed, it excels in readability even in small sizes. The characteristic design is very well-suited to poster sizes. The Katarine family is convenient for book covers, posters, jobbing prints, programs, monographic prints, catalogues and journal compositions. Thus when the coldness and austerity of grotesque is inconvenient but its simplicity and readability is needed, the Katarine is the answer.

Katarine Medium Regular 8/12 m

KATARINE BOLD

ROMAN, ITALIC, SMALL CAPS, PETITE CAPS

A type cast of a compound of lead, antimony and tin is alive. Etched in a soot/oil combination, it leaves the mark of its painful destiny on the blank page. Each ensuing imprint marks part of its sad journey back to the furnace from whence it came. A tragic trace of the cosmic cycle among thousands of other unavoidable instants is impressed on the page. The character freshly cast from the metal block has clear sharp edges but its imprints do not. Every printed seed of pigment finds its place among the chaos of millions of felted vegetal fibres. The picture is only a huge, black, blurred tear. ¶ The Katarine alphabet originated from one capital typeface meant for text setting of posters and jobbing prints. After finishing the lower case characters a Medium typeface was created followed by Light and Bold.

Katarine Light, Italic, Small Caps, Petite Caps 10/13 m

antimony

impressed

MILLIONS

FINISHING

drawn from a more robust square shape and better fit the baseline. Numeral characters are almost geometrical. These principles contradict each other which results in a very nice tension within the text. Although the font does not have any extra adjustment for the mid-height and is slightly condensed, it excels in readability even in small sizes. The characteristic design is very well-suited to poster sizes. The Katarine family is convenient for book covers, posters, jobbing prints, programs, monographic prints, catalogues and journal compositions. Thus when the coldness and austerity of grotesque is inconvenient but its simplicity and readability is needed, the Katarine is the answer.

Katarine Bold 16/17 m

baseline

principles

SLIGHTLY

PROGRAMS

Katarine Bold, Italic, Small Caps, Petite Caps 10/13 m

Katarine Expert Medium 12/30 m

01234567890(+=+)/0123456789(+=+)

Katarine Numbers 12/30 m

Katarine Expert je vytvořen ve všech příslušných řezech. Katarine Numbers je samostatný řez, umožňující zpentřít libovolnou sazbu. Každá ze čtyř sad číselků má k dispozici celá čísla od 0 do 9, levé a pravé závorkení pro spojení dvouciferných čísel a střední část umožňující spojit tři a víceciferné čísla do jednoho kompaktního celku. Navíc jsou zde střední díky v dálimi znaky, dovolující sestavit zlomkové a dálki-různé dělená čísla. Všechny sady číselků obsahují pět verzálkových znaků Á (adresa), T (telefon), F (fax), E (e-mail), W (web), pro tvorbu vizitek a dalších osobních a firemních údajů.

Katarine Expert is made in all the corresponding typefaces. Katarine Numbers is a separate typeface that can variegate each font style. Every one of the four frame styles contains whole numbers from 0 to 9, left and right endings for composing two-cipher numbers and a middle part for making three and more cipher numbers into one compact entity. Moreover there are middle parts with other characters allowing the construction of fractions and other divided numbers. All frame styles also contain five capital characters Á (address), T (telephone), F (fax), E (e-mail), W (web) for composition of business cards and company details.

Katarine Family

50

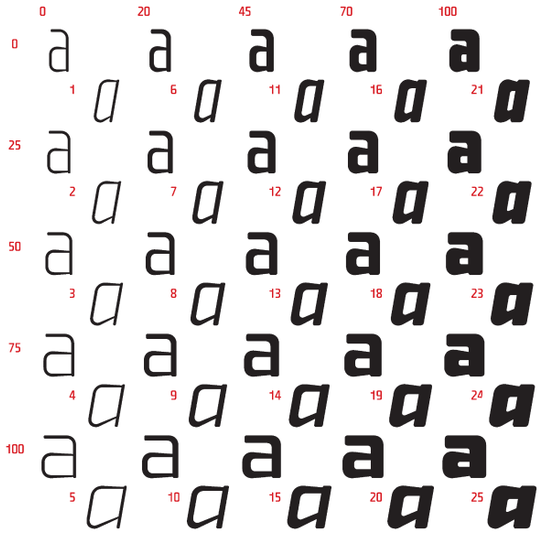
10

3

1

KATARINEfamily

Fishmonger*family*



1	Fishmonger Extra Condensed Thin	Plain	Italic
2	Fishmonger Condensed Thin	Plain	Italic
3	Fishmonger Medium Thin	Plain	Italic
4	Fishmonger Expanded Thin	Plain	Italic
5	Fishmonger Extra Expanded Thin	Plain	Italic
6	Fishmonger Extra Condensed Light	Plain	Italic
7	Fishmonger Condensed Light	Plain	Italic
8	Fishmonger Medium Light	Plain	Italic
9	Fishmonger Expanded Light	Plain	Italic
10	Fishmonger Extra Expanded Light	Plain	Italic
11	Fishmonger Extra Condensed Regular	Plain	Italic
12	Fishmonger Condensed Regular	Plain	Italic
13	Fishmonger Medium Regular	Plain	Italic
14	Fishmonger Expanded Regular	Plain	Italic
15	Fishmonger Extra Expanded Regular	Plain	Italic
16	Fishmonger Extra Condensed Semibold	Plain	Italic
17	Fishmonger Condensed Semibold	Plain	Italic
18	Fishmonger Medium Semibold	Plain	Italic
19	Fishmonger Expanded Semibold	Plain	Italic
20	Fishmonger Extra Expanded Semibold	Plain	Italic
21	Fishmonger Extra Condensed Bold	Plain	Italic
22	Fishmonger Condensed Bold	Plain	Italic
23	Fishmonger Medium Bold	Plain	Italic
24	Fishmonger Expanded Bold	Plain	Italic
25	Fishmonger Extra Expanded Bold	Plain	Italic

How do you begin when you want to create a new font? How did Katarine appear?
It started with a poster. First came the capitals, then the small letters.

Is that your approach to all fonts?
Basically yes, although I first begin with the small “a”.

One of the trends in typography today is the creation and use of some sort of “super-families” created as a set of serif and sans serif sections—do you plan to complete your font, Katarine perhaps, in such a manner?
This depends on the demand if it is part of some commission for a corporate font. But I personally would prefer to create some sort of madly decorative font, even though it would mean using it only for some poster.

Such as the Emigre fonts, which look great in their catalogue, but elsewhere their use is limited or even impossible?
No. It is only when you can use a font that gives it meaning. Perhaps in a catalogue my fonts may seem ordinary, inconspicuous, and it is only their usage that demonstrates their quality or lack of it.

What tradition are your fonts based on?
Most probably Swiss; more the European than the American tradition.

What is you attitude towards technologies?
I admire sign-writers who, even without CorelDRAW!, managed to come up with beautiful examples of typefaces. But sign-writers have died out and we can see that all around us: everyone goes for finished, digitalised fonts for notices and signs. The graphic designer does not come up with and sketch or design a new font but draws from the supply available

Do you try to do that?
Of course. I go back to using pencils, brushes, rulers and curves. I draw and repeat the strokes thereby bringing life to the font. Geometry forms the basis for my fonts, but it is cold in itself, unpredictable and you still need the intervention of the human hand.
I even like to draw for the fun of it. I create a supply in the form of a kind of catalogue of perceptions to which I can return for inspiration.
I’m not saying that only someone who can draw can create a good font. It is a question of geometrically constructed letters. The main thing is to know how to observe things, that is the trick.

Isn’t it the Czech tradition that there is a relationship between free art and type? I recall the posters from the start of the 20th century in which the artistic aim ignored typographical rules; or the scripts of Aleš, Bílek, Svolinský, Váchal that cannot be used today.
Unfortunately they cannot be used much today as today everyone is a specialist who only knows one field, filled with technologies that are difficult to learn so that we are constantly learning them. I would much rather just draw and leave digitalisation to another specialist. When I transfer a font to the stage of mathematical curves, I may have total control, but I regret the time I spend when I could be drawing and coming up with something else.

Doesn’t this technological stage allow some sort of feedback?
This has already happened to me when I was working on kerning and it turned out that something was basically wrong and I would have to redraw everything. This way a font appears quicker, in four months and not two years. But the font looked at constantly for two years, will probably last forever.

What are your fonts to be like: more for extensive, general use to be seen everywhere or for some exclusive purposes, for a few exclusive publications?
I am always happy to see a font put to good use. I like to go to cemeteries; the typography there is something different...

When you look into a sample book of 20th century typographers, you will often find new types of letters or symbols such as for Renner or Štorm (perhaps his “at” sign). Do you feel like doing something similar, to transform the tradition of a fixed shape?
I certainly do not do this intentionally, I don’t need to; symbols have their own fixed value which I respect. Maybe I just can’t go mad, which is probably a pity; there is no chance of an Emigre catalogue...

But isn’t it a sort of typographical imperative today that some sort of wilfulness such as the open letters of Biľak’s Fedra is required in a typeface?
It would worry me to think it could frighten a reader; and it need not be just an anomaly, it would be enough to typeset ligatures in a text! Even I, as a reader, like to see ordinary type otherwise I cannot concentrate on what I’m reading and merely observe the lettering.

Wouldn’t it be good if some of your fonts were given a bitmap?
It would be lovely if all my fonts had bitmapped variants, if I had my own bitmapped font in my telephone, but it is not in my power. Moreover a bitmap is a puzzle; I prefer curves. It is true that today people spend a lot of time in front of a computer and read more from the screen than the print in a book, but these things on a screen are only work tools; only what is converted to print is of more lasting value.

What else do you do apart from designing fonts?
I make and perhaps will make theatre posters and the various graphic design I enjoy creating.

And do you read the theatre plays before you design their posters?
When there is time I like to. In any case, a good poster requires at least personal contact, perhaps having coffee with the director, exchanging ideas and reaching some sort of compromise.

Do you also use other than your own fonts?
Just Frutiger, no other.

What is it that you find impressive about Frutiger?
If I knew, I would design my own “frutiger”. But seriously: it is mainly its legibility, proportions, colour and originality.

Tomáš, what if you were to design a new, high-quality, universally used grotesque or a new Helvetica?
Yes, good, I’ll do it... ✖

TESLA PARDUBICE
favorit
Zetor
ESKA
TESLA KOLESOVICE
KRÁLÍKY
cola
PRIOR
PERMON
meopta
textil
Veloreex
CUBA 1978
mm ČSSR 1979
OSTI n.L.
AOZ ČESKÝ DUB
KSZŠ KOŠICE
Union
PRESSFOTO
VLE
RUD
WBP SOKOLOV
MEXICO 70
bud' fit
JAWA
OZ OBCHOD
Orgalen
ZLATÝ PÁLCAT
MERKURIA
Service
dikobraz
Aero
Československý sport

text Štěpánka Koutná
translation Elizabeth Kindlová
foto Eduard Jahelka **www.jahelka.cz**

Není to tak dávno, co byly odznaky něčím samozřejmým: ještě před revolucí se žádné větší výrobní družstvo či firma neobešly bez vlastního odznaku. Z té doby, přesněji z let 1983–1986, pochází i tato sbírka. Jsou v ní však k nalezení i kousky mnohem starší, plné zajímavých písem, která se dnes již nevidí. Mezi nejcennější patří odznaky vydávané v omezených sériích k příležitosti různých výročí a zasedání. Do dnešní doby řady sběratelů značně prořídly, a tak jsem ráda, že jejich zašlá sláva může být aspoň touto fotoesejí připomenuta. ✖

It is not so long ago that pins were something obvious: before the revolution no bigger production cooperative or firm did without its own pin.
This collection dates back to this period, from the years 1983–1986 to be precise. However it also contains much older pieces, full of interesting writing that is no longer seen today. Among the most valuable are pins issued in a limited series to mark the occasions of various anniversaries and sessions.
The number of collectors has considerably decreased today, so I am pleased that this photo essay may at least recall their late fame. ✖

Minidesign

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Semibold**) URW++ → *Jovelin* (Extra bold) URW++

NÁVRAT KRÁLE?

text Pavel Kočička
translation Elizabeth Kindlová

Dávno již přešla doba monstrózních proprietárních unixových programů, které vyzařovaly sílu vývojářské dílny a ukazovaly obyčejným uživatelům, že jenom profesionálové mohou dělat vážnou práci. FontMaster je jedním z posledních pohrobků své éry, snaží se však přeměnit na moderní program. Jak se mu to daří?

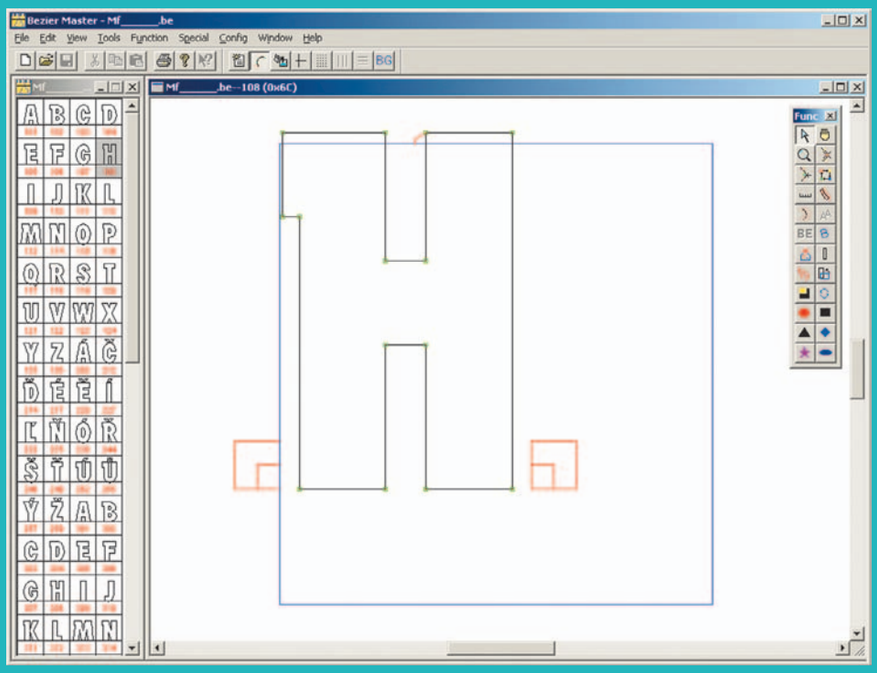
Na počátku byl Ikarus... Historie **FontMasteru** začala koncem 90. let minulého století, kdy lidé z **Dutch Type Library** začali pociťovat potřebu profesionálního a komplexního nástroje na tvorbu písem. Ve spojení s odborníky z URW++ a DTL Germany začal vznikat nový program. Ale protože vývoj podobných programů probíhal v URW++ již dlouho, nezačal FontMaster jen tak na zelené louce. V roce 1972 založili **Peter Karow** a **Gerhard Rubow** firmu URW, jejíž vlajkový program Ikarus se stal prvním programem na editaci písem. Od URW ho licencovali téměř všichni vlastníci písmových fondů. Program sloužil a slouží k převedení obrazových bitmap do vektorové podoby. Ikarus používá vlastní písmový formát **ik** založený na kubických b-splajnech. Původně sloužil nejen jako pracovní formát Ikaru, ale také jako standardní písmový formát. Firma URW měla vlastní rasterizér **Nimbus-Q**, který licencovala výrobcům ripů a tiskáren.
Po příchodu PostScriptu a postscriptových písem se situace radikálně změnila. Původní skepse, zda budou tiskárny schopné PostScript zpracovat v rozumném čase a zda bude tištěné písmo kvalitní, se poměrně rychle vytratila. Tisk na Apple LaserWriteru byl lepší než cokoli, co se dosud v rozlišení 300 dpi tisklo. S tím, jak nabýval PostScript na významu, se postupně vytrácel význam ostatních písmových formátů. Pouze v roce 1989 přišel Apple s formátem TrueType, kterému pomohla masivní podpora ze strany Microsoftu.

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) URW++ → COURIER (medium)

FontMaster Ikarus byl od začátku modulově stavěný: jádrem byl samotný Ikarus určený pro editaci jednotlivých křivek, další moduly sloužily pro autotrace, datovou konverzi, kontrolu, kerning nebo interpolace. Program měl však jednu „nevýhodu“: všechny běžně používané písmové formáty se z něj exportovaly. Při generování Type 1 i TrueType písem se provedla datová konverze, takže designér neměl nikdy plnou kontrolu nad výslednou podobou glyfů. To byla hlavní výtka, kterou měli k Ikaru typografové z DTL, proslulé svými vysoce kvalitními písmy.

Také FontMaster vychází z modulové koncepce. Samotný FontMaster je pouze základní modul, který slouží ke spouštění dalších součástí. Nejdůležitějším prvkem je část určená k editaci glyfů. Protože světové písmolijny stále mají velkou část svých fondů ve formátu Ikarus, obsahuje FontMaster moduly dva – **BezierMaster** pro editaci písem s bézierovými křivkami a **IkarusMaster** pro editaci formátu ik.

Další moduly programu slouží ke kontrole křivek (ContourMaster), interpolaci (BlendMaster), vytváření kerningu (KernMaster), automatickému obkreslování bitmap (TraceMaster) a datovým konverzím (DataMaster).



Hlavní okno IkarusMasteru rozdělené na dvě části – nalevo seznam glyfů, napravo otevřený znak. Panel nástrojů (vpravo) může být plovoucí nebo ukotvený. Main IkarusMaster windows divided into two parts–glyf list of the font on the left, character edit window on the right. Toolbox (right) can be floating or docked.

THE RETURN OF THE KING? **It is a long time since the monstrous proprietary Unix programs radiated with the power of developer workshops and showed ordinary users that only a professional could be capable of serious work. FontMaster is one of the last dinosaurs of that age attempting to transform itself into a modern program. How successful is it?**

The history of FontMaster began at the end of the 1990s when people from Dutch Type Library began feeling the need to develop a professional and comprehensive font design tool. Hence a new program began to emerge in cooperation with experts from URW++ and DTL Germany. But because similar programs have been developed in URW++ for a long time now, FontMaster is no longer a novelty.

In 1972 Peter Karow and Gerhard Rubow founded the firm URW whose flag program Ikarus became the first font editing program. Almost all font fund owners obtained a licence for this program from URW. The program was and is used to convert image bitmaps into vector formats. Ikarus uses its own font format named ik based on cubic b-splays. It was originally used as an Ikarus work format as well as a standard font format. The firm URW had its own Nimbus-Q rasterizer, which was licensed out to producers of RIPs and printers.

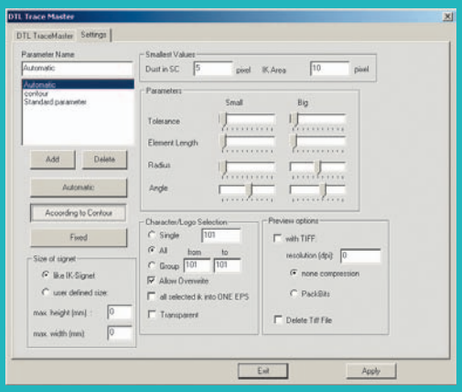
The arrival of PostScript and postscript fonts changed the situation radically. The original scepticism whether printers would be able to process PostScript within a reasonable period of time and whether the printed font would be of good quality quickly abated. Printing on the Apple LaserWriter was better than anything else that had been printed in 300 dpi resolution so far. The importance of the other font formats gradually decreased once PostScript gained in importance. It was only in 1989 that Apple, with the great support of Microsoft, came up with the TrueType format.

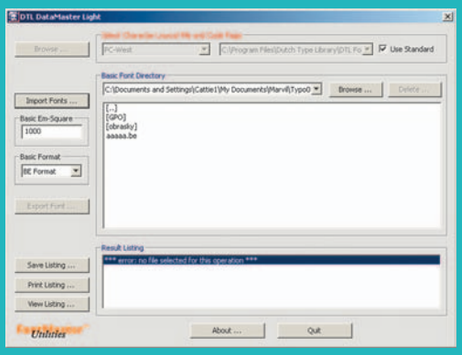
FontMaster From its very inception Ikarus had been a module type program. The core was Ikarus itself designed for editing individual contours while further modules were used for autotrace, data conversion, control, kerning or interpolation. Of course the program had one “disadvantage”. This was that all commonly used font formats were exported from it. When generating Type 1 and TrueType font data had to be converted so that the designer never had full control over the resulting form of glyphs. This was the main criticism of Ikarus made by DTL typographers famous for their high quality typefaces.

FontMaster is also based on a module concept. FontMaster itself is merely a basic module used to activate further parts. The most important element is the part designed for editing glyphs. In view of the fact that a great part of the font funds of world type foundries are still in Ikarus format, FontMaster contains two modules—BezierMaster for type editing with Bézier contours and IkarusMaster for ik format editing.

Further program modules are used to control contours (ContourMaster), interpolation (BlendMaster), creating kerning (KernMaster), automatic bitmap tracing (TraceMaster) and data conversion (DataMaster).

TraceMaster This module is used to automatically trace scanned bitmaps. It resembles Adobe Streamline or CorelTrace in many ways. The program is based on the original program Linus-M of the URW workshop.





TraceMaster obsahuje mnoho možností nastavení převodu. Naštěstí je výchozí převodní metoda dostatečná pro většinu bitmapových obrázků. There are a lot of possibilities of conversion method setting in TraceMaster. Fortunately the default conversion method is appropriate for majority of bitmaps.

Největší část okna DataMasteru zabírá obsah zdrojové/cílové složky konverze. V horní části dialogu je možné ručně nastavit kódování písma. Při konverzi nezpomeňte nastavit velikost čtverčíku! Main part of DataMaster window take up list of source/destination folder. In the upper part of dialog can be manually set the font encoding. Don't forget to set em square size before conversion!

TraceMaster Tento modul slouží k automatickému obkreslování naskenovaných bitmap. V mnohém připomíná Adobe Streamline nebo CorelTrace. Program vychází z původního programu Linus-M z dílny URW.
Na rozdíl od dvou zmiňovaných konkurenčních programů TraceMaster neumožňuje ruční doladění převodu ani náhled výsledku. Naštěstí lze kvalitu převodu ovlivnit různými volbami (tolerance, délka čar, poloměr, úhel).
Pokud můžeme posoudit, kvalita převodu je velice slušná i u opravdu špatných předloh, ale převod se vyplatí pouze ve dvou případech: pokud chcete používat formát Ikaru (protože způsob editace kotevních bodů je pro tento účel přímo stvořený) nebo pokud vytváříte písma „s patinou“, tedy různě roztřesená nebo deformovaná, u kterých mírné chyby nevadí.

DataMaster V případě datové konverze mezi různými formáty (be, ik, pfb, ttf, otf) nastupuje DataMaster. Kdo zná někdejší konverzní moduly Ikaru, bude mu DataMaster připadat až průhledně snadný, i když k dokonalosti má přece jen ještě daleko.
DataMaster provádí dvě operace – import a export. Import je vlastně konverze z libovolného formátu do jednoho ze dvou formátů interních (be, ik). Prakticky je tedy možné konvertovat i mezi formáty be a ik. Při převodu je zapotřebí čtyř kroků: vybrat složku, do které se konvertovaná písma uloží; zvolit formát; zvolit velikost čtverčíku a pak tlačítkem Import Font spustit samu konverzi. Z neznámého důvodu nemá program volbu ponechání velikosti čtverčíku původního písma, což by se hodilo zejména při konverzi písem TrueType. Podobně probíhá také konverze z interních formátů neboli export finálních písem, jen složka vybraná v prvním kroku není v tomto případě cílová, ale zdrojová. Poté je třeba zvolit písmo, které se bude exportovat, čímž se zpřístupní tlačítko Export Font. Teprve v dalším kroku se objeví volba exportovaného formátu a nastavení parametrů písma (mj. jméno písma, výrobce, kódové stránky). Dále stačí vybrat cílovou složku a konverzi spustit.
I pokud pomineme „detail“ celého systému, a sice že se vlastní jméno písma a jeho parametry zadávají teprve až při exportu, působí DataMaster zmateným dojmem, který nemění ani výrazně lepší kvalita konverze (převodní moduly Ikaru měly občas problém s některými písmy Type 1). Tvůrci by se mohli inspirovat například v programech TransType nebo CrossFont, které provádějí podobné operace, avšak mnohem přehledněji. Navíc by zřejmě bylo vhodné do programu přidat další modul, který by sloužil k nastavení všech parametrů písma, nebo tuto možnost zabudovat přímo do obou „mistrů“.

BlendMaster Práce mistra přechodů je poměrně snadná – provádí interpolace mezi dvěma písmy. V praxi můžete například nakreslit pouze řez normální a extratučný a ostatní řezy mezi nimi nechat vygenerovat programem. Pro návrh kvalitního písma je většinou potřeba ještě výsledné řezy ručně doladit, ale proces interpolace značně šetří čas.
Program zvládá převody bez problémů pouze v případě, když mají oba výchozí řezy stejný počet bodů a počáteční body křivek jsou stejné. V opačném případě jsou výsledné znaky hodně zvláštní. Naštěstí si program ví rady a může upravit křivky v obou zdrojových písmech tak, aby konverze proběhla v pořádku.
Pro úplnost je třeba dodat, že BlendMaster pracuje pouze s formátem be, tedy s bézierovými křivkami.

ContourMaster I profesionál se občas zmýlí. Při návrhu mu může utéct otevřená křivka, klíčové body dříku litery může mít mírně posunuty nebo se mu náhodou povede nějakou křivku zdvojit. Aby nebylo nutné všechno prověřovat ručně, je ve FontMasteru modul ContourMaster, který slouží k mechanické kontrole kvality písma.
Kromě uvedených parametrů lze kontrolovat také délky a šířky serifů, prázdné cesty, body položené na sobě, překrývající se cesty, extrémy, směry cest a další. Také ContourMaster pracuje pouze s bézierovými křivkami.

práce dvou mistrů Přestože v případě IkarusMasteru a BezierMasteru jde o dva samostatné programy, lze je snadno popsat dohromady; rozdíl mezi nimi je v podstatě pouze jeden: první z nich pracuje s formátem ik, tedy s kubickými b-splajny, druhý zase s bézierovými křivkami. Vzhled obou programů je shodný, dokonce i funkce jsou téměř identické.
Po otevření fontu je na levé straně okna programu zobrazen sloupec všech glyfů seřazených podle „čísel URW“, což jsou jedinečná 16bitová čísla interního kódování URW, která na rozdíl od Unicode obsahují i ligatury a různé alternativní formy znaků. Poklepáním na libovolný znak se otevře editační okno, ve kterém je možné znak upravovat.
Pokud jste zvyklí na uživatelský komfort, jednoduché klávesové zkratky nebo na možnost nastavit funkce programu, u mistrů neuspějete. Zobrazování kotevních bodů musíte zapínat pro každý znak zvlášť, nikde nevidíte, kolik máte otevřených oken, menu se průběžně mění, přičemž některé funkce jsou vždy šedé. Klávesové zkratky možná ctí tradici, ale například používat Alt+A pro výběr a E pro lupu nám nepřijde příliš logické, zvlášť když jde o nejčastější nástroje. Pokud si na tyto drobné detaily zvyknete, působí FontMaster poměrně solidním dojmem.

Pro koho je to dobré? Při testování jsme neměli k dispozici modul KernMaster, proto o něm v článku není žádná zmínka. FontMaster můžete zakoupit buď jako kompletní balík, nebo po jednotlivých modulech, takže pokud nepotřebujete editovat soubory ik, stačí vám zakoupit modul BezierMaster. Kompletní balík stojí v jednouživatelské licenci 2038 eur, jednotlivé moduly 255 a 382 eur. Na jednu stranu je cena vysoká, protože konkurenční programy poskytují vyšší komfort za nižší cenu, navíc mají dynamičtější vývoj. Na druhou stranu je stále poměrně velké množství uživatelů Ikaru, kteří mají s programem zkušenosti.
Navíc nastupuje nejnovější „zbraň“ ve formě bezplatných školních licencí a verze Lite, která má jediné omezení – dokáže generovat pouze 256 znaků. Vzhledem k tomu, že pro výukové účely není potřeba používat více než pár desítek znaků, může být cena FontMasteru pro akademickou obec dostatečným argumentem. ✖

Unlike the mentioned two competing programs, TraceMaster does not allow manual adjustment of the conversion or a view of the result. Fortunately it can affect the quality of the conversion in various ways—by tolerance, line length, radius and angle.
When considering this, the quality of the conversion is very good even with really bad sources, but conversion is only worthwhile in two cases. The first is when you want to use the Ikarus format, because the method of editing the anchor points is truly designed for this purpose. The second is, of course, designing types “with patina”, i.e. variously distorted and deformed types in which slight errors do not matter.

DataMaster Datamaster, a specialist in font formats, does for random data conversions between various formats (be, ik, pfb, ttf, otf). Those familiar with former Ikarus module conversions will find DataMaster so transparently easy although it is relatively far from perfect.
DataMaster performs two operations—it imports and exports. The import is the actual conversion from a random format to one of two internal formats (be, ik). So it is virtually possible to even convert between formats be and ik. Four steps must be made for conversion. The first is to select a folder under which the converted type is saved then select the format and finally the size of the em square! The last step is the actual conversion that is activated using the Imports Fonts button. For some unknown reason the program cannot retain the size of the em suare of the original font, which would be useful especially when converting TrueType fonts which can have variable em sqaure.
Conversion takes place in a similar way from internal formats or the export of final fonts. Only in this case the folder selected in the first step is not the target but the source folder. Then the font has to be selected that will be exported and this is accessed by the Export Font button. Only the next step (after clicking on the key) can the exported format be selected and the font parameters configured, i.e. font name, producer, code sites and further parameters. All that remains is to select the target file and activate the conversion.
Leaving the “detail” of the entire system aside, i.e. that the actual font name and its parameters are not entered until the font is exported, DataMaster gives an impression of confusion which not even distinctly better quality conversion can change (Ikarus conversion modules occasionally had a problem with some Type 1 fonts). Programmers could, for example, be inspired by TransType or CrossFont, which perform similar operations with greater transparency of course. Moreover it would be good to add a further module to the program, which would be used to configure all the font parameters or build this possibility directly into both masters.

BlendMaster The work of BlendMaster is relatively easy—it interpolates between two fonts. In practice only a normal and extra bold font style can be drawn for example, and the program can generate the other styles between them. The resulting style usually still needs to be manually adjusted when designing a high quality font, but the process of interpolation saves considerable time.
The program can master conversions without problem only when both initial cuts contain the same number of points and the initial contour points are the same. In the opposite case the resulting characters are very strange. Fortunately the program knows how to cope and can adjust the contours in both source fonts so the conversion can take place properly.
To complete the picture, it must be added that BlendMaster only works with format be, i.e. with Bézier contours.

ContourMaster Even a professional may occasionally make mistakes. An open path may escape him, or he may slightly shift key points at the stem of a letter or may accidentally duplicate an outline in a design. FontMaster contains the ContourMaster module used to mechanically check the quality of a font so nothing needs to be checked manually.
Apart from the parameters, it can also check the length and width of serifs, empty paths, points overlaying each other, overlapping path, extremes, path directions and so on. ContourMaster also only works with Bézier curves.

Work of Two Masters Although IkarusMaster and BezierMaster are two separate programs, they can be easily described together. There is basically only one difference between them. While IkarusMaster works with format ik, i.e. with cubic b-splays, BezierMaster works with Beziér contours. Both programs look the same and even their functions are almost identical.
After opening the font, a column is displayed on the left hand side of the program window of all glyphs arranged according to “URW numbers”, which are unique 16-bit numbers of the URW internal code, which unlike Unicode, also contains ligatures and various alternative forms of characters. By clicking on a random character, an editing window will open in which it is possible to adjust the character.
There are no simple keyboard shortcuts or easy way of customization in master programs. Each character must be switched on separately when displaying anchor points because it is impossible to see how many windows are open, the menu changes continuously and some of the functions are always grey. Keyboard shortcuts may honour tradition, but the use of Alt+A for select and E for zoom for example does not appear logical especially if these are the most frequently used tools. Should you become accustomed to these minor details, FontMaster appears relatively reliable.

Who is it good for? The KernMaster module was not available when conducting the tests, so there is no mention of it in the article.
You can buy FontMaster as a complete pack or in separate modules so that if you do not have to edit ik files, you only need to buy the BezierMaster module. A complete pack under a single-user licence costs 2038 Euros, while separate modules are 255 and 382 Euros. On the one hand, the price may be high because competing programs offer greater comfort at a lower price and are more dynamic in their development. On the other hand, there are still a relatively great number of Ikarus users that have experience using the program. Moreover the latest “weapon” appearing comes in the form of free school licences and the Lite version. A Lite version of FontMaster exists, which is limited in only one way—it can only generate 256 characters. In view of the fact that no more than a few dozen characters need to be used for instruction purposes, the price of FontMaster may be a sufficient enough argument for the academic community. ✖

references / odkazy
→ www.fontmaster.nl
→ www.dtl.nl
→ www.urwpp.com

CROSSROADS OF INTERPRETATION

text František Štorm
translation Elizabeth Kindlová

(Křižovatky interpretace) by mohl znít podtitulek klauzur zimního semestru v atelieru **Písma a typografie** na VŠUP. Studenti totiž projevili různou míru schopnosti parodovat, prožívat či kriticky reflektovat zadané téma „Crossroads of Civilizations“, jež je zároveň sloganem podzimního kongresu **ATypI** v Praze. Nadsázka i hravý přístup se osvědčily zejména v nakládání s pražskými lokálními atributy, které vedení ATypI sveřepě prosazovalo, protože Američané mají takové věci rádi. Kafka, pivo, židovské hřbitovy, panorama Hradčan, srdce Evropy, přelom tisíciletí a podobná klišé lákají turisty, ale pro nás, kteří v tom musíme žít, jsou to banality.

Tak nějak asi uvažoval **Ondřej Lím**, když navrhoval obálky a titulní listy informačních brožur pro návštěvníky kongresu. Transparentní papír – šedá mázdra, kalný výhled turistické kocoviny –, navíc potištěný tisíckrát zprofanovanými symboly, překrývá lokální i importovanou realitu převzatých fotografií z různých koutů světa. Kašovité prisma řadového návštěvníka jako by bránilo hlubšímu pohledu na kulturní zvláštnost města, oko cizincovo klouže po povrchu věcí coby bezzubý parazit. Naproti tomu **Magdalena Kalistová** se svým nesmírně citlivým a odpovědným pohledem na téma střetávání inspirací dospěla k prajednoduché, čistě abstraktní grafice, opírajíc se o trojúhelník, symbol ideální stability. Symbolika je doplněna principem aditivního míchání barev, jehož výsledkem je čisté bílé světlo – soulad, harmonie. Inu, kéž by tomu tak vždycky bylo. Plakáty doprovází rafinovaná skládačka – černobílý hlavolam s barevnou tajenkou, malý typografický šperk.

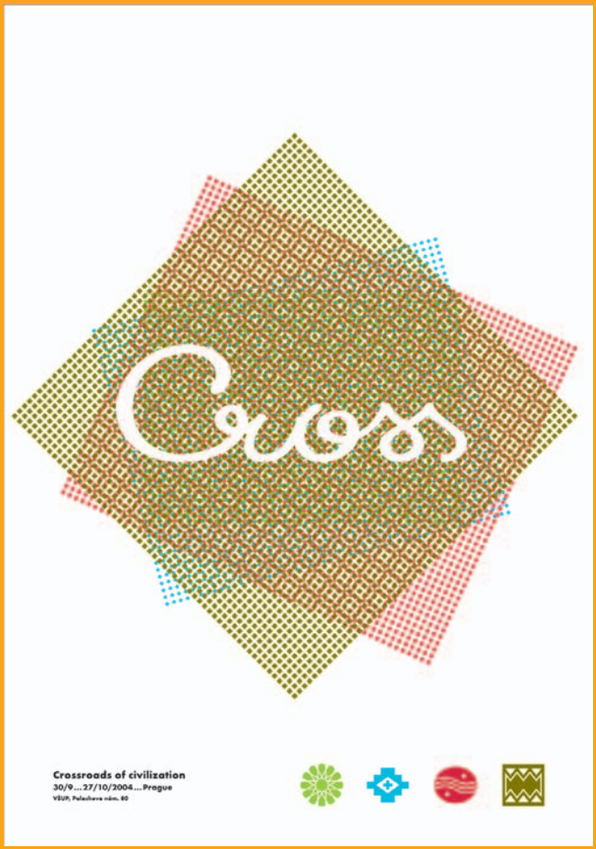
Martina Nováková vezme devět obyčejných věcí, přisoudí jim myšlenky, tvary, vztahy a něco nového vznikne. A skutečně, její triptych má velmi uvolněnou atmosféru, přičemž kompozice nepostrádá napětí – nezbytný předpoklad tvorby.

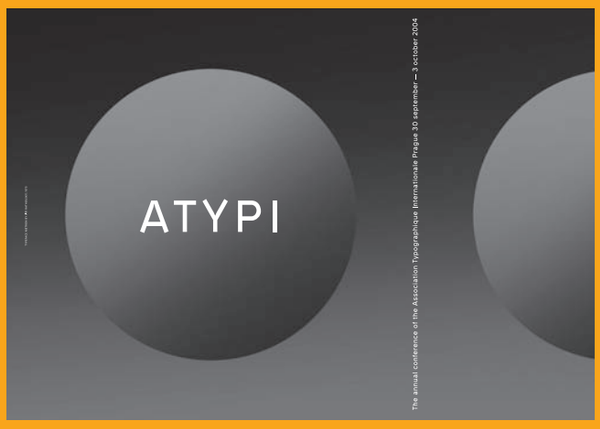
Zdeněk Paták ilustroval moderní čínskou poezii a jeho křižovatka civilizací leží v díle Ču Sianga, básníka z 30. let 20. století. Zdeňkův názor na moderní ilustraci je, alespoň v našich poměrech, novátorský, ale nezapře inspiraci asijským grafickým designem 90. let.

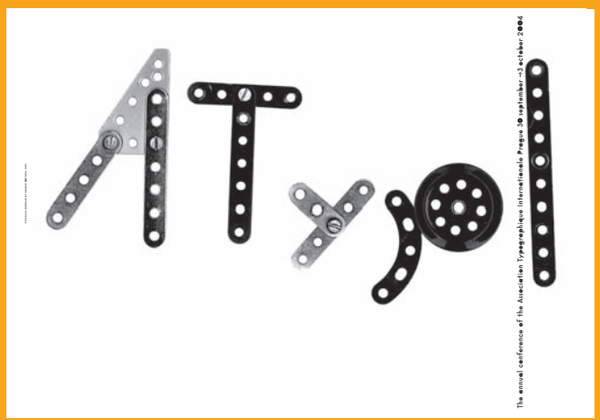
Roman Černohous je prvňák, který vyhrál soutěž na logo kongresu a jeho pojetí „Crossroads“ je znázorněno míchání tabletek (bonbónků) dvou barev. Vedle plakátů připravil i design triček, barvou rozlišující návštěvníky, studenty i pedagogy.

Vzniklé exponáty budou zároveň s pracemi studentů atelieru Grafického designu doc. Vaňka vystaveny v galerii VŠUP v době konání kongresu, tedy v září a říjnu letošního roku. ✖

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**) URW++ → BLUE MARTRIX (normal) design Kim Jensen **www.litewerx.dk**

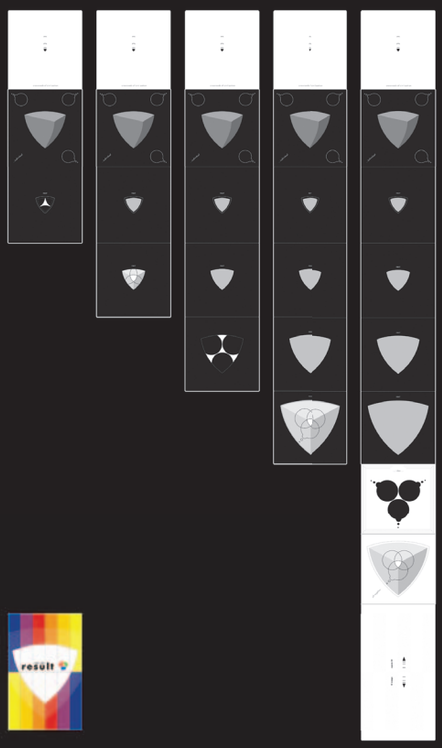


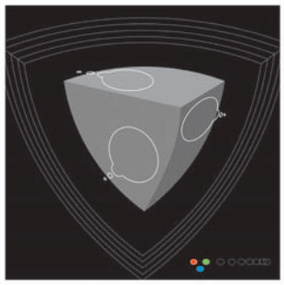




↖↖ **Roman Černohous** 1. ročník (vítězný návrh loga kongresu ATypI)/ 1st year (winning design of the congress logo ATypI)
↖ **Ondřej Lím** 4. ročník / 4th year
↑ **Jakub Troják** 5. ročník / 5th year
↗ **Olga Benešová** (3. ročník atelieru Grafického designu a vizuální komunikace, VŠUP) založila svůj návrh na rafinovaně skrytých typicky „českých“ atributech – písmo Merkur od Marka Pistory připomene kovovou obdobu stavebnice Märklin a nápis provedený Rathouského Metronem na pozadí konkávní polokoule jasně odkazuje na stěny pražského metra. **Olga Benešová** (3rd year student at the Graphic Design and Visual Communications studio, Academy of Arts, Architecture and Design) has based her design on the highly refined concealed but typical “Czech” attribute—the Merkur typeface by Marek Pistora recalls the metal era of Märklin construction kits and the inscription by Rathouský’s Metron in the background to the concave semi-globe is clear reference to the walls of Prague’s metro.
↓ **Jan Augusta** 3. ročník / 3th year

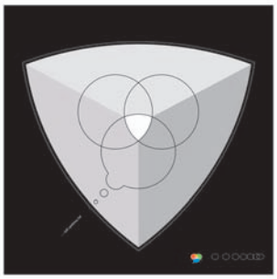
→ **Magdalena Kalistová** 4. ročník / 4th year
↓ **Martina Nováková** 1. ročník / 1st year



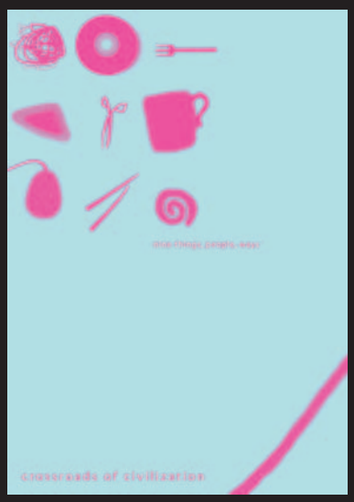


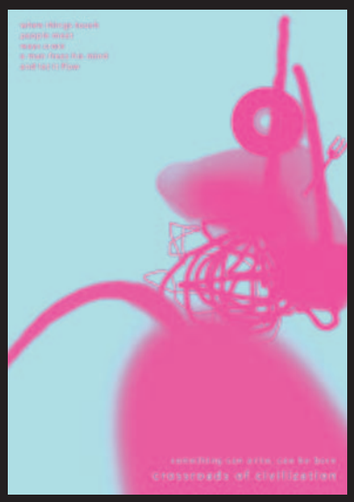
individual

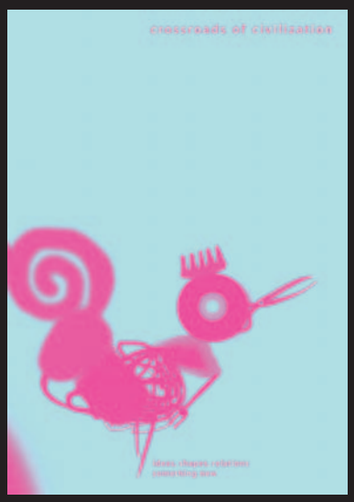
idea

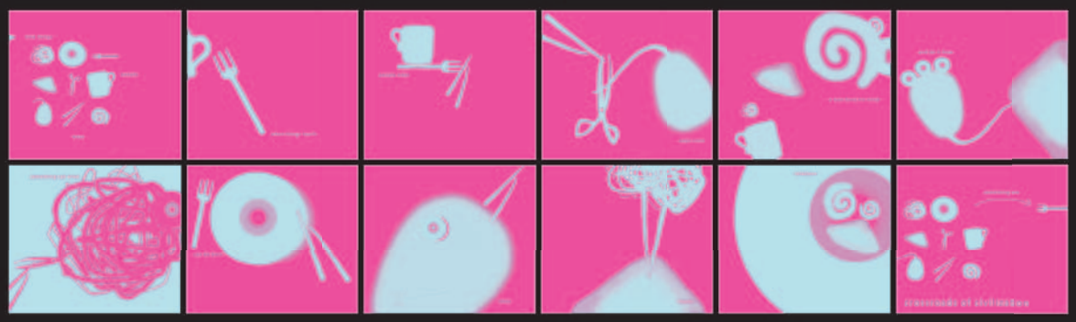


all together









↑ **Zdeněk Paták** 2. ročník / 2nd year
↓ **Roman Černohous** 1. ročník / 1st year
↘ **Martin Procházka** 5. ročník / 5th year

CROSSROADS OF INTERPRETATION could be the subtitle used for the exams of the winter term at the **Typeface and Typography studio at the Academy of Arts, Architecture and Design**. Students display varying degree of understanding to parody, experience or critically reflect upon the assigned topic "Crossroads of Civilizations" which is also a slogan for the **ATypI** autumn congress in Prague. Exaggeration and playful approach have proved successful particularly in the treatment of Prague local attributes that the ATypI management fiercely enforced because Americans like such things. Kafka, beer, Jewish cemeteries, the panorama of Hradčany, the heart of Europe, the turn of the millennium and similar clichés attract tourists, but for us who have to live with this, these things have become banality.

This is probably the way **Ondřej Lím** thought when designing the covers and title pages of information brochures for the congress visitors. The transparent paper, sort of grey membrane, misty view of tourist's hangover, moreover printed thousand times with profane symbols encroaching upon the local and imported reality of photographs adopted from various corners of the world. The unclear prism of the regular visitor appears to prevent more profound view of the cultural peculiarity of the city, sliding along the surface of thing like toothless parasite.

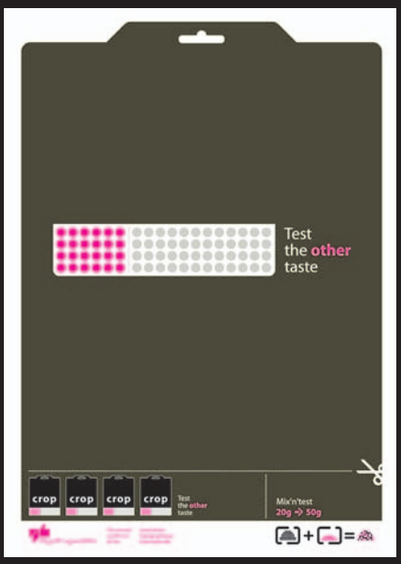
On the other hand, **Magdalena Kalistová** with her immensely sensitive and responsible view of the theme of the conflict of inspirations has achieved an extremely simple, purely abstract graphic work based on triangle, symbol of ideal stability. The symbolism is complemented by the principle of additional mixture of colours resulting in purely white light accord, harmony. Indeed if only this could always be the case. The posters are accompanied by refined conundrum black and white puzzle with coloured enigma, small typographical gem.

Martina Nováková takes nine ordinary things, provides them with ideas, shapes, relations and something new appears. Her triptych truly possesses highly relaxed atmosphere while the composition does not lack tension the essential precondition for creative art.

Zdeněk Paták illustrated modern Chinese poetry and his crossroads of civilizations lies in the work of Chu Siang, poet of the 1930s. Zdeňek's opinion of modern illustrations is at least innovative in our conditions, but does not deny the inspiration of Asian graphic design of the 1990s.

Roman Černohous is first-timer who won the congress logo competition and his "Crossroads" is depicted as the mixing of tablets (sweets) in two colours. Besides posters, he has also designed t-shirts with colour difference for visitors, students and teachers.

The resulting exhibits will be displayed together with the work of the students of Dr. Vaněk's Graphic Design studio at the Academy of Arts, Architecture and Design gallery during the congress, i.e. in September and October this year. ✖



stránku připravili Pavel Kočička a Pavel Zelenka
TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus URW++ → Fette Engschrift URW++

✖ KŘIŽOVATKA CIVILIZACÍ.

Výroční konference Association Typographique Internationale (ATypI)
Praha, Česká republika
30. září–3. října 2004

Letošní konference, kterou spolu s mezinárodní asociací typografů **ATypI** pořádá **Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze**, bude zaměřena na prezentaci kreativity a typografické tradice, která ve střední a východní Evropě vždy významně ovlivňovala rozvoj oboru a sahala daleko za hranice regionu. Navíc nabídne další příspěvky s novými náměty a kreativní počiny z celého světa. Program konference plánuje **Programový výbor ATypI 2004**, jehož členy jsou Peter Biľak, Filip Blažek, Erik Spiekermann, František Štorm, Adam Twardoch, Emil Yakupov, Alan Záruba, Pavel Zelenka a Maxim Zhukov. **[pz]**

→www.atypi.org
→www.typo.cz/atypi

Crossroads of Civilizations
ATypIPrague2004

✖ ZÁPIS Z JEDNOHO KLOPÝTNUTÍ NA CESTĚ K ČESKÉ TYPOGRAFII.

Přemýšlení o **české typografii** se zdá být schůdné a vděčné, slibuje obcování s preissigovskými výšinami. Leč s pohledem upřeným vzhůru jsem ve spojení **česká typografie** potupně zakopl o přívlastek...

Mohl bych samozřejmě předstírat, že jsem vlastně ani trochu nezakopl, a věc odbýt obvyklými obecnými charakteristikami: lyričností, střízlivostí, chudobou prostředků, ale o to větším bohatstvím významů, cudným odporem vůči velkým gestům a patosu, receptivností a asimilativností, schopností účinně dohánět zpoždění za světem. Brzy by se do nich začalo plést obvyklé **kdyby**: Jak bychom světu ukázali, kdybychom nebyli tak malí, slabí a stále pronásledovaní mocnějšími. Kdybychom tak měli jejich možnosti... Především by se ale začala pod nohy plést aktuální varianta onoho **kdyby**. Není snadné ptát se po české typografii – s důrazem na **české** – v situaci podivné krize národní identity, na jedné straně zasypané horami globálního blahobytu z regálů hypermarketů, na straně druhé vehementně hájené (ale úzkostlivě nepojmenovávané) populisty z regálů politických second-handů. Stále omílané hospodské strachy o utopence, nakládaný hermelín, syrečky, týden zrající guláš, tuzemský rum a fernet jsou nekonečně upřímnější než pokrytecké zaklínání českou kulturou.

Pro toho, kdo denně obcuje s tištěným slovem ve chvílích věnovaných práci, vzdělávání i odpočinku, ostatně není gastronomická analogie vzdálená a nepatřičná. Velmi názorně odhaluje, co je v jiných vrstvách národní kultury skrytější: Dávné přirozené kořeny, jichž se dovoláváme, jsou vesměs mladé a umělé. Je sice příjemné opřít svou národní identitu o nedělní oběd s hovězí nudlovou polévkou, vepřovou pečení s knedlíkem a zelím, nezbytným pivem, to vše završeno kafíčkem a bábovkou. Avšak to, co považujeme za dávnou venkovskou tradici, vzniklo v městské rodině námezdního pracovníka industriálního města 2. poloviny 19. století. U řady pokrmů, chápaných jako tradiční atribut národní kultury, se sestup k jejich původu zastaví u rozšíření brambor v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, u počátků výroby jemné průmyslově mleté mouky, lihovarského droždí a u zevšeobecnění sporáků s železnými pláty a pečicími troubami, tedy v časech na konstituování dávné tradice málo dávných. Vlastně stejná situace, jakou známe z umění: Dodnes posvátné obsahy takových svatyň národní identity, jakými jsou Národní divadlo a Národní muzeum, sděluje univerzální jazyk vídeňské neorenesance, jemuž se prostřednictvím svých architektů vesměs z atelieru **Eduarda van der Nüll** a **Augusta Sicard von Sicardsburg** naučily všechny národy mnohonárodnostního habsburského soustátí. Jazyk historismu, který odkazuje k něčemu, co jsme nikdy neměli: k italské renesanci. Tam, kde se zkusmo čerpalo z renesance domácí, se ukázal nepřekročitelný problém. Formy, v něž přeložila vzdálené podněty česká a moravská renesanční epizoda, jsou natolik mile rustikální, sousedsky bodré či aristokraticky frivolní, že velké a vážné národní obsahy nést nedokáží.

Analogie pro českou typografii? Obávám se, že ano a beze zbytku.

Ještě jedna houština problémů se plete pod nohama: abnormální vztah našeho národa ke slovu a především k jeho tištěné podobě. Postavení knihy v obecném povědomí zastupuje spíše jiráskovský obraz Bible kralické ukryté za trámem venkovské chalupy, ukryté tam, kam jiné národy ukrývají zbraně, a ukryté tam opravdu v úloze zbraně, než dejme tomu obraz obří knihovny, přívětivě nabízející vzdělanost a krásu světa všem příslušníkům národa, který si ji vybudoval. Ne kniha krásná a přístupná, všemi chtěná a podporovaná, ale kniha vyvzdorovaná, ilegální. V undergroundové exkluzivitě číhá past jiného národního prokletí, vyjádřeného nejlépe v klišé **malá, ale naše**.

Geneticky vzato, abnormalita vztahu k tištěnému slovu má u nás dva kořeny v kormutlivé kolektivní historické zkušenosti. Prvním je hypertrofie jazykového rozměru národní identity. Na jedné straně máme v moc slova víru až přehnanou. Zprostředkovaně to dokládá váha těch, kdo nám slova tlumočí: Má jiný evropský národ takovou důvěru v herce až po jejich prosazování do nejvyšší politiky? Na druhé straně ale co chvíli vyvře jiná historická zkušenost, zkušenost nesvéprávného adresáta fermanů příliš vzdálené moci a objektu manipulace, mentalita tu plebejsky moc neberoucí vážně, tu naopak slouhovsky poslušná a horlivá.

Příznačně frekventované české přirovnání **lže jako když tiskne** nemá příliš paralel v jiných jazycích, anglicky lze například lhát jako plynoměr, jen němčina odráží podobnou historickou zkušenost s tištěným slovem a umožňuje lhát, jako když tiskne, případně jako **Bildzeitung**. Historická zkušenost ale není mnoho platná. Ouředníkův **Šmírbuch jazyka českého** sice zaznamenává obrat **najít v Rudym právu** pro význam **vylhat, vymyslet si**, neprůstřelnou verifikaci tvrzení typu **vždyť to psali v novinách** ale slýcháme dosud, navzdory všem Rudým právům i řídkým občanským sedativům, která si lze dnes koupit ve stánku.

Stále čekáme na Slovo. Očekáváme od něj mnohé. Do očekávání se ale nevejde jeho krása. Na piedestal se tlačí Národní spása, Národní zájem, Pravda, která vítězí, pro Krásu tu již není místo. Navíc Slovo bude krásné jaksi samobytně, bude krásné tím, že bude Naše. Kdo nám ho předá, může si šlapat na jazyk nebo ho pokoutně množit na cyklostylu. Je to jen ono příslovečné české demokratické plebejství, odpor k formalitám a formalismům, nebo hlubší funkční porucha, co u nás odděluje vizuální a „obsahovou" stránku tištěného sdělení?

Obávám se, že jsem zakopl pořádně a upadl do toho obličejem. Nejsem v tom ale sám. Českou typografii to potkává, co ji máme.

[Vladimír Czumalo]

✖ LINOTYPE, VÍTEJ V OTEVŘENÉM ŠÍLENSTVÍ.

Firma **Linotype** oznámila, že ve formátu **OpenType** nabízí téměř 1400 písem. Při podrobnějším prostudování bohužel zjistíte, že jde povětšinou o stávající postscriptové řezy, pouze převedené do podoby OTF. Pokud náhodou v nabídce narazíte na písma s rozšířenou nabídkou znaků (tzv. Pro verze), jedná se zatím ve všech případech o originály **Adobe** (Minion, Jenson, Tekton, Warnock ad.). Škoda, že této možnosti nevyužili i v Linotype, vždyť kvalitních originálních písem mají dost. **[pk]**

→www.fontexplorer.com

Linotype Library

✖ ADAM UŽ NENÍ VOLNÝ.

„Věčný" student, typograf a lobbista za začlenění středo- a východoevropských znaků do standardní výbavy fontů **Adam Twardoch** nastoupil jako zaměstnanec do **FontLab Inc**. Bude mít na starost uživatelskou podporu, rozšiřování možností skriptovacího jazyka **Python** a posilovaní marketingových aktivit. Protože už delší dobu působil jako betatester a rádce vývojového týmu, nebude jeho funkce příliš nová. Dosud poslal **Juriji Jarmolovi** autorovi FontLabu přes 800 e-mailů a byl jedním z prvních betatesterů Pythonu ve FontLabu 4. Adam pracuje jako konzultant pro **Adobe**, **Linotype**, **Corel**, **Porchez Typofonderine**, **Tiro Typeworks** a další. Je také členem polské delegace při ATypI a v říjnu 2004 ho jistě uvidíme v Praze. **[pk]**

→www.twardoch.com →www.fontlab.com

✖ MYFONTS STÁLE ROZŠIŘUJE...

Z počátečního projektu postupně vyrostl velký podnik. **MyFonts.com** rozšiřuje nabídku nabízených písem i spolupracujících písmolijen – v současné době to jsou tisíce fontů od 153 písmolijen. Mezi poslední přírůstky patří písmolijny **ParaType**, **Thirstype**, **Solotype**, **MADType**, **David Thometz** a **Churchward**. Nejzajímavější je zřejmě zařazení nabídky ParaType, díky které se obohatila nabídka písem s azbukou. Kromě toho server MyFonts.com rozšířila nabídku písem **Františka Štorma**, **Bitstreamu** a dalších. MyFonts.com začal také nabízet počítačové programy, konkrétně **FontLab** a další produkty FontLab Inc. **[pk]**

→www.myfonts.com

✖ (URW++) V NABÍDCE.

Dosud byly fonty písmolijny URW++ k dostání téměř výhradně přímo u URW++ nebo na MyFonts.com. Zatímco tři velké písmolijny (**Adobe**, **Agfa**, **Linotype**) nabízely svá portfolia navzájem, URW++ stála se svou rozsáhlou knihovnou stranou. To se změnilo a nyní jsou všechna písma URW++ v nabídce **Agfa-Monotype** i její dceřiné společnosti **ITC**.

Bohužel je smutnou skutečností, že zatímco MyFonts.com prodává všechny varianty fontů (Windows i Mac TrueType a PostScript a multiplatformní OpenType OTF), Agfa nabízí pouze verze postscriptové. (CE verze sice můžete zakoupit, ale jen v samostatných řezech.) **[pk]**

→www.fonts.com

URW++

אֶה אֵי אֵל אֵם אֵן אֵס אֵר אֵשׁ אֵת אֶי אֶל אֶת אֵל אֵר אֵשׁ

אֶת אֵב אֵג אֵד אֵה אֵי אֵל אֵם אֵמ אֵן אֵנ אֵס אֵף אֵפ אֵצ

אֵר אֵשׁ אֵת אֵב אֵה אֵי אֵל אֵם אֵנ אֵפ אֵץ אֵצ אֵר אֵשׁ

אֵת אֵב אֵה אֵי אֵל אֵם אֵן אֵמ אֵנ אֵפ אֵץ אֵצ אֵר אֵשׁ אֵת

✖ VYBLI BIBLI!

Až budete potřebovat vysázet hebrejsky například Starý zákon, můžete použít font **SBL Hebrew**, který zdarma uvolnila **Society of Biblical Literature**. Své uplatnění sice najde pouze příležitostně, zejména ve vědeckých publikacích, ale přesto je zajímavý ze dvou důvodů: jednak se na jeho vývoji podílela kanadská písmolijna **Tiro Typeworks** vlastněná unicodovým guru **Johnem Hudsonem** a **Rossem Millsem**, kterýžto fakt je zárukou kvalitního typografického řemesla; jednak to není jen tak lecjaký font, ale náramně vypiplaný OpenType s mnoha lingvistickými funkcemi, jež plně využijete pouze ve spojení s Adobe InDesignem 2.x ME (Middle East) verze.

V téměř 30stránkovém manuálu (!) je popsán formát fontu, vysvětleny jeho vlastnosti, popis instalace speciálního klávesnicového ovladače pro biblickou hebrejštinu, rozložení kláves, základní informace o Unicode a OpenType fontech – prostě luxus v každém ohledu. Font sice využije jen omezený okruh uživatelů, nicméně se jedná o špičkovou aplikaci nejmodernější technologie, navíc zdarma – a to je nutné ocenit. **[pz]**

→www.sbl-site.org/Resources/default.aspx
(nejnovější verze SBL Hebrew fontu spolu s ovladačem klávesnice pro Windows)
→www.sbl-site.org/ (stránky Society of Biblical Literature)
→www.tiro.com/ (stránky tvůrců z Tiro Typeworks)

✖✖✖Typo v Typo aneb Errata.

V angličtině typo znamená mj. překlep. V posledním čísle se nám jich v českém textu Typografický Vancouver od Adama Twardocha povedlo vyrobit hned několik. Uvádíme tedy na správnou míru jména dotčených osob: Shelley Grundler je správně **Shelley Gruendler**; Bas Jakobs se píše **Bas Jacobs**; **Nadine Chahine** opravdu není Nadine Chadine a nakonec Ross Millsová je pan **Ross Mills**. Omlouváme se autorovi článku i postiženým. **[redakce]**

There Are CE Fonts Users
Out There.

...And We Care...

More than 7.700 fonts
for MacOS and Windows operating systems.
Fonts in West and Central European encodings.

Více než 7.700 písem
pro operační systémy MacOS a Windows.
Písma v západním a středoevropském kódování.

LinotYpe Library

tel. +49 6172 484 424 fax +49 6172 484 429
www.fontexplorer.com

DataLine

tel. +420 284 811 400 fax +420 284 811 409
www.fontexplorer.cz

foto Eduard Jahelka www.jahelka.cz